



القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر القاهرة • العدد ٨٧ • ٤ صفر ١٤١٦ هـ ١٥ سبتمبر ١٩٩٨ AL - QĀHIRAH

عن الرواية المصرية المعاصرة (الملف الثانى)

فى هذا العدد دراسات عن :

يحيى حقى . نجيب محفوظ . إحسان عبد القدوس
يوسف جوهر . جمال الغيطانى . ثروت اباطة
إدوار الخراط . بهاء طاهر . محمد جلال .

حوار عن الرواية المصرية مع النقاد :

د. سيد النساج . د. عبد المنعم تليمة . سامى خشبة

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

قصة . شعر . مسرح . سينما . مكتبة
متابعات . من المجالات العربية والعالمية . فنون تشكيلية



أحلام هند وكاميليا



• الثمن ٥٠ قرشاً •

لوحة « ذات السرورال الأحمر »
للغنان الفرنسي « هنرى ماتيس »



يمكن التعرف على جرائته في استخدام
الزخرفة دون خوف ، فهو أحد قادة الاتجاه
الوحشى الذين يستخدمون الألوان
القوية ، التي تبدو متصارعة متعاركة على
سطح اللوحة .

ولوحة « ذات السرورال الأحمر » ،
استوحاها الفنان من رحلته بالجزائر ، ولقد
استخدم فيها اللونين الأحمر والأزرق في
تضاد واضح دون أدنى خوف .

الفنان الفرنسي « هنرى ماتيس »
(١٨٦٩ - ١٩٥٤) يتميز بحيوية فائقة في
رسومة وجراءة غير عادية حين يستخدم
الألوان ، فهو لا يمزجها ، ولكنه يضعها
صريحة ضمن تصميم متكرر ، وتفيض
لوحاته بحلاوة تجعلها قريبة من نفوس
المشاهدين .

وتأثر الفنان في بداية حياته الفنية
بالزخارف العربية لسروج الخيل التي لفتت
انتباهه خلال زيارته للجزائر . . ومن هنا



الأفستحية

الدراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

من المجلات العالمية

من المجلات العربية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

٣	☆ لزوم ما لا يلزم في تشكيل رواية « بنك القلق »	د. إبراهيم حمادة
٩	☆ يمين حتى : الأسطورة والعلم .. دراسة في تشييد أم هانم	د. شمس الدين الجباجي
١٥	☆ نجيب محفوظ : ملحمة الحرار والبروت الشعبي	د. محمد شبل الكوي
٢٠	☆ إحسان عبد القدوس : مدخل إلى رواياته السياسية	مصطفى عبد الغني
٢٥	☆ يوسف جوهر : بانوراما عالمه الروائي	عبد الغني دارة
٣٢	☆ جمال الفيضان : جدلية الزمان في أدبه الروائي	عمر خضر
٣٦	☆ ثروت أباظة : دوره في الرواية العربية	د. عبد العزيز شرف
٤٤	☆ إدوار الخراط : تقنيات الحداثة في رواياته	جمال نجيب التلاوي
٥٠	☆ بهاء طاهر : الواقع الأسطوري في رواياته	مراد عبد الرحمن مبروك
٥٧	☆ الذي باقى	عبد الرحيم المناسخ
٦٨	☆ حصار الوجوه القديمة	حسن توفيق
٥٤	☆ القيد	مصطفى أبو النصر
٦٥	☆ المنس	أمين زيان
٧٠	☆ البهلوان .. وعندما تلبى كل الوجوه	ماينة زكي
٧٧	☆ الإنسان للظب ومناهج الإخراج في أوروبا	د. أحمد مسخوخ
٧٥	☆ في مفهوم الفيلم التسجيلي	سمير فريد
٨٠	☆ أحلام هند وكاميليا	أحمد عبد الله
٥٨	☆ حوارات في الرواية المصرية : سامي خشبة ، د. عبد التميم تليمة ، د. سيد السجاء	عصام عبد الله
٨٤	☆ رسالة الأردن : مؤتمر النقد الأدبي الثاني	د. سعد أبو الرضا
١٠٩	☆ حسن الشرق ومعارض صيف بارقة	وجيه وبعة
٨٩	☆ مارسيل بروست : والد الرواية الفرنسية المعاصرة	
٩٢	☆ الاتجاه النفسي في دراسة عند طه حسين	
٩٥	☆ اسم الوردة : رواية واحدة تصنع كاتباً	م. ق.
٩٧	☆ ريشارد بورنجه : النمط وأحلام المذنية	
٩٩	☆ بناء الرواية : دراسة في الرواية المصرية	عبد المجيد شكرى
١٠٢	☆ رحلة الرواية عند محمد جلال	شمس الدين موسى
١٠٤	☆ حريات المعرفة .. ميشال لوكو	محمد وايت وعل
١٠٧	☆ نجيب محفوظ الروائي المنظر	د. جمال عبد الناصر
١١٢	☆ لغة الرواية	د. شكرى عياد

التمن ٥٠ قرشاً

الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرباً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١ر٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢ر٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨ر٠٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة الفلس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يساوي ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٧٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى





لزوم هلايلزم في تشكيل مسرواية « بنك الفلق »

ولما شاعت نظريات يريخت في الأوساط المسرحية المصرية - متاخرة في وصولها للأسف الشديد بعد موته سنة ١٩٥٦ - عرفت مفاهيم المسرحية الملحمية ، وأخذ ببعضها في حماس شديد . وفي ضوءها ، حاول توفيق الحكيم استيلاء جنس أدبي جديد أسمه (المسرحية) ، والمصطلح - كما هو ظاهر - متحوت من مصطلحين معروفين ، ذوي حدود ينة كجنتين أدبيين أساسيين في المملكة الأدبية ، هما : المسرحية - و - الرواية . وكعادة توفيق الحكيم التجريبية ، لم ينتج في مجال المسرحية - لا هو ولا غيره - إلا عملاً واحداً هو « بنك الفلق » - ١٩٦٦ ، الذي سنوجز مختراً أجزاءه ، لتبين عملية المزج ، دون نظر - إلا لتلميحاً وعرضاً - في جوانب العمل الفني الأخرى المتعددة .

● الساخن والبارد ●

إن موقف توفيق الحكيم من لئورة ١٩٥٢ ، وحتى وفاة زعيمها جمال عبد الناصر ، ليس تعبيراً صادقا عن شخصيته الفنية القلقة لحسب ، وإنما يعكس أيضاً قلقه - كرجل مفكر واع في مجتمع يحكمه نظام صكري مطلق ، قد يفدر به أحد أفراده ليجرد أنه لم يحسن إلقاء تحية الصباح . ولذلك ، كان الحكيم أشبه ما يكون بالأب العطوف الخاضع المتردد في مؤاخذه أبنه التلميذ المتكاسر المعرقل السلوك . ومن ثمة ، لم يملك إلا أن يكون له الناصح في رفق ، والناقد في رفق أيضاً ، والمعارض في غير إيلام ، واللائم في غير معارضة - والمؤيد بلا حماس ، والمتحمس بكل التأييد . ومن ذلك ، يمكن أن تراجع - خلال تلك الفترة - مواقفه الإيجابية والسلبية ، سواء غفلت في رسائله إلى القيادة السلطوية ، أو في تعليقاته الصحفية ، أو كتاباته المجازية أو الساخرة ، أو في ركوته الاضطرابي إلى الصمت المستوفز في أحرج الظروف القومية .

هذا القيد التحوي . ومع هذا ، لم يحاول كاتب غيره - ولا هو نفسه - أن يصادق التجربة ، لأن الأمر يتطلب من الكاتب باللغة الثالثة حساً لغوياً جسم التكلف ، والاحتصار داخل نطاق مفردات لغوية عدودة ، وصياغات قالية شديدة التعرض للتجمد والملل ، إن هي تكررت ، لأن للعامية قاموسها وتكهنها اللفظية الخاصة ، كما للفصحى أيضاً .

وحينما أثرت قضية البحث عن شكل مسرحي عربي ، وضع توفيق الحكيم كتابه « قالبنا المسرحي » - ١٩٦٧ . وقد اقترح فيه - على حد تصوره - الاستعانة بعناصر تمثيلية شعبية بدائية من تراث الماضي القريب - كالملحظة ، والحكاية ، والمذاع - لتكوين شكل مسرحي عربي خاص ، يمكن ترويضه عالمياً ، إلى جانب القالب الغربي . وبعد أن بسط - في مقدمة كتابه هذا - أسس رؤيته النظرية على نحو موجز ، أجرى تطبيقاته على افتتاحيات بعض النصوص المسرحية المعروفة . إلا أن القالب المقترح لم يجذب حتى الآن ، أي واحد من صانعي الدراما العربية للتعامل معه ، لأنه ولد معوقاً وعقياً ، ولا يماشي - بل ويعارض - طبيعة تركيب النص المسرحي . كما لم يحاول توفيق الحكيم نفسه - خلال ما يقرب من عشرين عاماً - أن يصور فيه مسرحية كاملة ، سواء كانت له ، أو لغيره من كتاب المسرح .

توفيق الحكيم - رغم رحيله - سيبقى طوال حقبة مديدة مقبلة ، الوجه الأسطع في قصة التأليف المسرحي ، مثلاً سيبقى نجيب محفوظ - أمد الله في عمره - مستشياً قصة التأليف الروائي في الأدب العربي . ولا شك أن هناك بين الذروة والسطح - في أي نوع من الكتابة - متحذرات يتناثر عليها العديد من الكتاب ، قريباً أو بعيداً من الذلابة أو القدم .

وكان توفيق الحكيم - خلال عصره المديد ، ودون الكثرة الغالبة من مؤلفي المسرح في العالم العربي - مشغولاً ومشغولاً بقضايا الفكر الأدبي والفني ، حتى أخرج في ذلك كتابات تنظيرية ، وتعليقات غزيرة ، لم يحاول مثلها غيره على الإطلاق . ولقد أجرى في معمله المسرحي بعض التجارب في الشكل والمضمون ، مؤثلاً حصل الإشكالات التي تثار في مساحة العلوم المسرحية ، ولا تحظى إلا بأقوال مبتذلة ، أو معيشتات صحافية مبترسة .

لعمري أثرت مجادلات حول المقاضلة بين اللغة الفصحى ، واللغة العامية كأداة للتعبير المسرحي ، قدم توفيق الحكيم - صاحب المبدأ المتبادل أو الوسطي التوفيقى لغة ثالثة ذات طيبة تصاحبة ، ولها في مسرحيته والصفحة - ١٩٥٦ - وهي لغة لا تنهائ قواعد الفصحى من حيث وجوب التشكيل ، ولا غنائم - في ذات الوقت - في أن تؤخذ مبادئ اللغة العامية المحررة بن

ولعل اعتراف توليف الحكيم التالي يكون أقرب وأصدق تعبير عن انفعالاته ووجود فعله في هذا الشأن :

« إن أرجو أن يرى التاريخ حيد الناصر... لأن أحبه بقلى، ولكن أروجو من التاريخ أن لا يرى شخصاً مثلى، يحسب في المفكرين، وقد أصعبه الماطقة من الرواية فقدد الوحي بما يحدث حوله.. لقد كانت نفق بعيد الناصر تجعل أحسن الظن بتصرفاته، وألتصمها التبريرات المعقولة. وعندما يخالفني بعض الشك أحياناً وأخشى عليه من الشطط أو الجور. كنت أبدأ إلى إلهامه رأيي عن بعد، وبرفق، وأكتب شيئاً يفهم منه ما أرمي إليه. لقد غفت يوماً أن يجوز سيف السلطان في يده على القاتلون والحرية، وكتب (السلطان الحائر). ثم غفت أن يكون غافلاً عما أصاب المجتمع المصري قبيل حرب ١٩٦٧ من القلق والتفكك، فيعتمد عليه في الإقدام على مغامرة من المغامرات فكتبت (بنك القلق). وهي كلها كتابات مترققة بعيدة عن العنف والسرارة، لمجرد التشبيه لا الإنسار... (عودة - ص ٦٠ - ٦١).

والحكيم - الرجل والكاتب - لا شك معذور، إذا ما زلغ بهذا للتأييد، وأخرى منكسة للاحتجاج، وغلبت على مواقفه صفة المرواحة، أو الموافقة دون نعم، أو المعارضة دون لا، لأن الخوف من شع المطاردة، والاضطهاد، والتعذيب، كان يتغلغل في أفاق نغاعات المفكرين والكتاب الأحرار. ولا يجوز أن نقاس حرية التعبير - وقتذاك - بصدره بضممة كتب أو مسرحيات معارضة، ظهرت هنا أو هناك، فزلاً للرماد في العيون..

ومسرواية « بنك القلق »، هي تعبير عن إحدى وفقات المعارضة القليلة التي جأهر بها توليف الحكيم - ولكن في غير اقتحام أو شطط - ضد المناخ الاجتماعي والسياسي الذي كان سائداً قبل وقوع نكسة ١٩٦٧، وكان مشحوناً بالقلق، والشعس، والبرعب، والكيبست السياسي، والتوتر الفكري، وهلم اللغة، مما كان يبلر بوقوع كارثة لا حالة...

ولقد سميت هذه المسرواية مصادمة مع قادة أجهزة الأمن كادت تودي بها أو تؤجل نشرها، لئلا تدخل رأس النظام المصري، فقد ذكر محمد حسنين هيكل - رئيس تحرير جريدة « الأهرام » آنذاك - أن المؤلف سلمه نسخة من المسرواية، سائلاً إياه أن يقرأها فقط لا لينشرها، إلا أنه نشر فصلها الأول فقامت « القيامة » على حد قوله. وسرعان ما انتقل به جمال هيد الناصر طالباً مقابلته، ومعه نسخة ليطلع عليها بنفسه، ويتبين فيها ما آثار حفيظة الأجهزة السرية، وأهاج سخط عبد الحكيم عامر، الذي قابل الرئيس - مع هيكل - وطالب بوقف نشر الفصول السياسية، لأنها تتضمن تمصريحاً بالمخابرات، وغمزاً بالحراسات، ومصادرة الأراضى الزراعية والحرثات الشخصية. ومع أن الرئيس عبد الناصر وجد (المسرواية) قاسية في نقدها، إلا أنه وافق على نشرها، قائلاً: «... إن توليف



● الرواية والحوار ●

تركب مسرواية توليف الحكيم وبنك القلق « من عشر وحدات إنشائية، نصيرة نسيما، أطلق على كل منها فصلاً. وكل فصل فيها ثنائي التركيب: جزؤه الأول عبارة عن مساحة موجزة ورواية التفتية على النحو المألوف، يقول المؤلف الرواية بسرديات الأحداث، ووصف الشخصيات وحواراتها، والحواسر التي تتمثل في نفوسها. أما الجزء الثاني من الفصل فهو منظر غثيل (كانه) مشهد في مسرحية ممددة للإخراج فوق خشية المسرح. وعلى هذا، فإن الأجزاء الرواية العشرة، مثيلة بعشر منظر-مسرحية.

ويفتح الفصل الأول على تسلي أدهم سليمان « الشاب التحيل المتصمك - إلى أحد اللامهي الليلية بالقاهرة، ومراقبته حشد السكاري واللادين المرحومين يعطور للسيدات المبرجات، وروائع الكباب والفاكهة، والصصبة الفوضوى. وتتابع عروض الملهى الكروبيائية، وحيل الحسوة، مع الأغاني، والرقص، والموسيقى، وتكات المهرجين. ثم يغادر أدهم الملهى، وكان المؤلف - في خفية - شاء أن يوازي الفاتحته بمجتمع التطفل الذى يتلوى بالمسليات الحسية الفارغة، كما يتلوى بشمارات الاشتراكية والعدالة الاجتماعية.

وبينا يطل أدهم تسكمه على شاطيء النيل - قبل أن يسوقه قدره إلى حجرته الممتة في إحدى شقوق شارع محمد على - يقابل زميلاً قديماً غاب مثله في كلية الحقوق يتصمك بدوره. وهنا يتخطى المؤلف عن متابعة الجزء الروائي كي يتشم فصله الأول بمنظر مسرحى عن طريق إجراء محاوره بين الزميلين المتشردين. لقد تشك بصياغة تلك المحاوره القصيرة في قالب مسرحى ملزم بالإرشادات المسرحية التقليدية، والتحدات المباشر... وبعد أن يتبادل الاثنان التثرثرة عن ماضيها الفاضل،

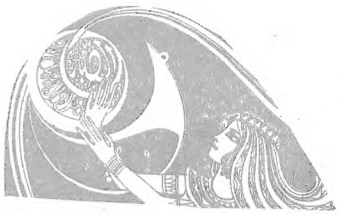
الحواري على أمل الالتقاء بها في المقر الجديد .

ويرى المؤلف في البداية الروائية بالفصل الرابع ، كيف أنفق الشريكان المبلغ على المأكول والملبس وإشباع حرامهما الطويل ، وكيف انتظلا بنشاطهما إلى شقة مؤثثة بألحاح المكاتب والمقاعد وأعلى الستائر والسجاد ، مما يبلبل خواطرهما ، وأثار هواجسهما . ثم يأتي المنظر المسرحي - بعد التوصيف السابق - عند دخول منير بك عاطف ، وإجراء حوار معها حول توزيع حجرات البنك الثلاث . وبعد أن ينحصر كلامها بحجرة يستقل هو بالحجرة الأخيرة المزودة بالتليفونات والساعات التي تتصل عن طريق الأسلاك بالمحجرين الآخرين .

وإمعاناً في الإضراد واكتساب الثقة ، يمد منير كلامها بدفع راتب شهري لقره خمسة وعشرون جنيهًا ، كي يتفرغاً تماماً لعملها الذي يتمحور حول استئجار الزبون الشاكي ليفشي أسباب قلقه ، وه مجرد استخراج ما في بطن الزبون ، هو تلثسه علاج (ص ٩٢) .

ولكى لا تفنى المسراوية وهي مقصورة على شخصيات من الذكور ، وقد كادت تبلغ منتصفها ، تدخل مرتة متدلة على عمامة منير بك . لقد كان يتذكرها أدهم دائماً عندما كانت تزور القرية في الرابعة من عمرها ، بينما كان هو في العاشرة . وتتصرف مرتة مع خالتها فاطمة بمد أن أسألت لعاب شعبان زور النساء الوصولي . وتنتهي مناقشات هذا المنظر المسرحي ، بأن يتحلق منير بك من أن أدهم يسأري منظر سيق اعتقاله ، أما هو فيغادر بأنه اشتراكى بروجوازي ، كالنظام القائم .

ويظل توليف الحكيم - كالعادة - في الفصل الخامس ، كي يصف ما يجري بين الشريكين في مسكنها . لقد راح شعبان - على لسان المؤلف - يسطري جمال مرتة الصاقل ، بينما أدهم يصدره من خطر الصمود إلى القصر . ومع أن الموقف يستدعي حوارهما الغملي كي يكسب علاقة واقعية ، إلا أن المؤلف - كعادته في الأجزاء الروائية العشرة - حبس عنها الحوار في ثمتت ، وراح هو يخلص ما يقولان ، ويصف ما يفعلان ، على أمل أن ينهي الجزء الروائي بمنظر تحاورى .



وفي بداية الفصل الثالث ، يروى المؤلف شيئاً مشوشاً عما يدور في ذهن أدهم . لقد فضل أن يعيش حياته بلا قيود ، إلى أن حامت حوله الظنون ، وأدخلوه المعتقل بسبب أفكاره المتحررة ، وهناك رفض أن يستجيب لأراء بعض المعتقلين الشيوعيين الذين اتهموه في النهاية بالتجسس . أما شعبان فقد كان مشغولاً بتتبع السرير من أسراب البق ، وأفكاره الخاصة المتعلقة بالنساء .

وهي المؤلف رواية تلك الخواطر بالمتنر المسرحي الثالث ، الذي يبدأ بدرجة بين الشريكين عن عدد الذين يحتمل قراءتهم الإعلانات . ويقاطع تلك المشاهدة دخول وجيه شرى ، يشكو جور الإصلاح الزراعي ، الذي صادر أربعمائة فدان كان يملكها ، ولم يترك له غير مائة فدان يخلقه الخوف عليها من الضياع . ويحتاج توليف الحكيم هذه الغمرة السياسية ، إلى اقتراح ساخر ، وهو أن يتنازل الشاكي للشريكين عن المائة فدان ، كي يصابا بما يفلتق ، ويتخلص هو منه . ثم يعرض عليها هذا الوجه ، أن يكون شريكاً لها في بنك الفلق ، وأن يمول هو المشروع مالياً وأدياً . ولما وافقان . مبهوتين وسعيدين ، يقترح عليهما نقل مقر البنك إلى شقة فخمة في حمارته الضخمة التي يملكها . ويكتشف عن شخصيته بأنه شقيق المرحوم عادل عاطف الذي كان إقطاعياً كبيراً في ذكر عتبة ، عندما كان أدهم صبياً في تلك القرية . ويقفدهما لحسن جنبها معاريف تحسين المظهر الشخصي . ثم يغادر المنظر

وحاضرها المتخبط في الضياع ، يقترح أدهم على شعبان افتتاح « بنك للفلق » في شقته ، يكون شعاره : « إذا كنت مصاباً بفلق ، فاحضر إلينا لمعالجك ، وإذا لم تكن مصاباً فاحضر إلينا وعالجنا » (ص ٢٩) . فالفلق هو مرض المجتمع الوبالي ، الذي سيسبغ منه المؤلف مفزى عمله ، ويقلق به السلطة .

ويتابع الحكيم في الجزء الروائي من الفصل الثالث ، وصف الخواطر التي تبتلق في ذهن أدهم ، وهو في طريقه مع زميله إلى مسكنه . ويتذكر بعض أحداث طفولته وهو في « كفسر عتبة » ، وكيف أخفق في دراسته ، واشتغل بالصحافة بعض الوقت ، وانقطعت صلته بأهله الفزوين ، واحتقن ميذاً التحلل من الملكية : « الحرف الحقيقي هو من لا يملك شيئاً » . أما شعبان فهو شاب منطلق ، لا يؤمن إلا بما يتبع حواسه ، ولهذا تزوج عدة مرات ، وهارب من أحكام الفتنة ، ولا يتعرف غير العسر . وبعد أن استراحا حتى العصر ، أهدا يكتبان إعلانات الدعاية للبنك ، ثم نولا إلى الشوارع يلبصقانها على الجدران ، ورجعا إلى شقتها - أو مقر البنك - كي يهيئ المؤلف جزءه الروائي بالمتنر المسرحي المتلزم به . وهو حائرة بين الزميلين حول مهمة كل منهما في البنك ، ولا يقاطعهما إلا دخول صاحب الشقة مطالباً بإيجارات متأخرة ، وغير حديث متولى ، وهو زميل صحنى ، يسخر من أدهم ، ويتهمة بأنه يضيع عمره في الأوهام رغم استمداده الطبيب للعمل الناتج .

وفي هذا المنظر الخامس سمح لها المؤلف ، بأن يتجاوزها في مكتب أدهم حول حقيقة الدواعي ، التي حدثت تغيير بك أن يتنازل لها عن شقة فخمة كمكسر للبكت ، ويتجنبها عقد إيجار مدفوع القيمة لمدة عام ، ويدفع لها راتباً شهرياً ... وتأتى مررت لزبارة عمها ، وتتعرض لأسئلة شعبان الفضولية عن ظروف حياتها عما يضيق أدهم .

ويبدأ الجزء الروائي من الفصل السادس بحديث مؤلفنا عن متولى الصحفي الذي يزور صديقيه في البيت ، ويعلمها أن منير بك يعقق امرأة رومية ، وأنه أحد أفراد العهد البائد المناطقين الذين يتغنون بأجساد الشورة ، ويتعرضون للاحتساد الاشتراكي ، خوفاً من البطش ، وحرصاً على مصالحهم الشخصية . كما يخطروها - على لسان المؤلف - أن مررت اليتيمة ورثت عن أبيها أملاكاً ، وأن خالتها فاطمة العباس تتولى أمور حياتها . وبعد أن ينتهي التصديق ، يبين الوقت لتقديم المنظر المسرحي السادس على نحو حوارى بين الشريرين ، اللذين يشتران عن توزيع العمل بينهما . ويدخل زيون يشكو قلقه بسبب رسوب ابنه في الثانوية العامة ، لأنه على علاقة حب بفتاة ، ولكن الشاكى لا يتلقى اهتماماً ... ولكن عندما يحضر زيون آخر يبدى قلقه ، لأنه يعيش في مجتمع رجعى متخلف ، يستدعيه منير بك فوراً إلى حجرته عن طريق تليفون خاص . ويمنى هذا ، أنه يتجنس على زبائن البنك ، ولا يهجم أى قلق تسببه أية مشكلة شخصية معها كان خطرها ، وإلا الذى يهجم هو القلق الناتج عن مشكلات سياسية ، أو ذات شبهة تمرد ضد تجاوزات الدولة . ورغم وضوح مهمة منير إلا أن الشابين الذكيين المتسلطين ، لا يدركان ذلك ، إلا بحض الصداقة ، وعلى نحو مباشر في الفصل الأخير ، كما يريد المؤلف ، لا كما يريد منطق الأحداث .

ويصف توفيق الحكيم في الجزء الروائي الذى يفتح به الفصل السابع خواطر فاطمة هانم عن بنت أختها مررت ، التى قتل زوجها مرتين ، وأصبحت حياتها ضائعة ضمن فئة العاطلين بالوزارة ، والتى لا تبحث إلا عن آخر موضحة ، وآخر نكتة ، وآخر فضيحة .

ثم يلى المنظر التمثيل ، ليختتم هذا الفصل السابع بحوار بين شعبان الذى يصّر على التدخل في شئون كل من مررت وخالتها فاطمة ، وبين أدهم الذى يوبخه على ذلك . ويتوالى مجيء الزبائن الذين يشكون من القلق : أدهم بسبب حماسه الجشع لنادى الزمالك ، والثالث بسبب اضطراب العالم بالثورات والمعارك والاضطرابات المعاصرة ، والثالث بسبب سوء توزيع أرباح الشركة على العمال الأمناء والعمال الكسالى ... كل هذه المشكلات ذات القلق الاجتماعى ، لا يتم بها منير بك المقيم بالفرقة الثالثة . ولكن عندما يحضر زيون شاكياً حاجته إلى الحرية ، وإلى حديقة كهنايد بارك ، يتكلم فيها بصراحة ، ويتنفس أفكاره الخبيثة ، يستدعيه منير بك فوراً إلى غرفته تليفونيا لحظوة الأمر ...

وفي الفصل الثامن ، يخطروننا توفيق الحكيم ، أن شعبان قد تجرأ على فاطمة هانم ، وطلب منها إنشاء علاقة جنسية بينهما ، وإنما غادرت مكان لغاتها غاضبة مصدومة . ولكن بعد مرور أيام قليلة ، استجابت لبعاد آخر معه . وبعد أن ينتهى المؤلف من هذا التوضيح ، يهى الفصل - كالعادة - بمشهد حوارى يجري بين أدهم وشعبان حول استنكار أدهم لجرأه آخرهما على فاطمة هانم . وموضوع فضيلة أدهم ، ولا أخلاقية شعبان المتعلقة بفاطمة ومررت شغل حوارات كثيرة ، حتى ليبدو وكأنه يملأ فراغاً من المحتوم ملؤه غسل أمة صورة ... ثم تدخل سيدة تشكو قلة ما معها من مال لتجهيز ابنتها العروس . إلا أن شكواها لا تهم منير بك ، ولكنه يقوم



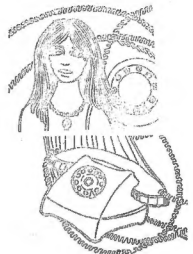
توفيق الحكيم

في الحال باستدعاء الأب الذى يشكو أولاده الثلاثة ، لأن أحدهما يسارى ، والثالث يمينى ، والثالث فوضوى يومئى ...

وفي الجزء السرى من الفصل التاسع ، يقابل شعبان حقيقته فاطمة في قبلا بالمعادى ، ويبدأ أن تتم العملية الجنسية بينهما ، يلمسان في حديقة القبلا ، في انتظار أن يجعل المؤلف من حوارهما المشهد التمثيلى التاسع . ومن إجابات فاطمة على أسئلة شعبان ، تتكشف معلومات عن طفولتها ، وحيتها الأولى ، وأسرها المضاعفة ، وعن مررت التى تشغل فراغ حياتها في تفاهات . وفى نهاية اللقاء ، تحذره من أحابيل منير بك الخافية .

وفي القسم الروائي من الفصل العاشر والأخير ، يكشف لنا المؤلف عن سبب جنون والده مررت الخبيثة الآن في الدور العلوى من القبلا . لقد رأت ذات ليلة زوجها عادل عاطف يضامع شقيقها الصغرى فاطمة ، فأكلتها الغيرة وأشعلت فيه النار وهو نائم ، فمات محترقا ، بينما أصيبت هى بصدمة صعبة شديدة أقدتها ردها .. ولذا ، وهبت فاطمة حياتها لرأية متولى التى تعرف أن أمها ماتت منذ زمن طويل . وبينما يقلب شعبان يديه وعينيه عن أحد أدراج مكتب في القبلا ، يثر - مصادفة - على ورقة فيها بعض الرموز ، وعلى بعض أغلفة شرائط التسجيل ، فيسرع إلى زميله أدهم في البنك ، كى يدور الحوار بينهما لانتتاح المنظر التمثيلى العاشر والأخير ..

ومن هذا الحوار ، يتبين الصديقان أن منير بك القابع في حجرته الثالثة يقوم بتسجيل أحداثيات المتفرجين من الزبائن ، وشكاوى الذين يعانون من مشكلات شخصية بسبب الحكم القاتم ، أو الذين هم آراء سياسية لا تتماشى شعارات الدولة .. إن منير بك يعمل لحساب أجهزة أمن سرية خطيرة ، تقوم من خلال بالاتفاق على المكتب ، وشراء أشرطة التسجيل . إذن فالشريكان مجتهدان - دون أن يدريا - في عملية مباحية ضد المواطنين أصحاب القلق السياسى . ويدخل عليها منير بك ، طالباً من أدهم أن يوسع البنك نشاطاته تحت إقامته ، وذلك بفتح فروع له بالأقاليم ، « وكل شيء يشتهه » ...



والرواية، والقصة، والشعر، والمقالة، والمحاضرة، والخطبة، وما يشاكل ذلك من المبدعات القولية، يمكن أن تتمازج فيها بينها بنسب متفاوتة، لأنها من الفنون السمعية التي يستغرق استهلاكها فسحة ممتدة في الزمان.

أما المسرح، فهو فن مرئي ومسعود، من حيث التركيب، والأداء، والاستقبال، فلذا ما أريد للنص الدرامي أن يكون فنا مسرحيا متكاملًا، فلا بد من إدراكه عن طريق حاسق السمع والبصر، وهو يجسد فوق خشبة المسرح داخل حيزي الزمان والمكان، بواسطة وسائل معينة، أهمها: التمثيل، والديكور، والأزياء، والإضاءة، والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى.

وعندما مزج بريخت بين العناصر الملحمية والأخرى الدرامية، أراد أن يبرز الجزء الدرامي، كما يبرز الجزء الملحمي المسرح من طريق وسائل التجسيد المسرحية. ومن هنا، كان يتولد التناغم، الذي يمكن أدائه داخل حيزي الزمان والمكان، وإدراكه بلا تنافر أو تئلف سمعي وبصري، لأن العنصر الملحمي مضمور بالعنصر الدرامي والعنصر المسرحي أيضاً.

أما مزجة توفيق الحكيم المسرحية في « بنك الفلق »، فهي غير متساوقة الطبع من حيث الجمع بين عاملي التشويق والسماح عند التأدية... فالأجزاء الروائية العشرة - التي تستهل بها الفصول - سرديّة الطابع، ويحكمها المؤلف نفسه على نحو توصيفي صرف، أما الأجزاء الحوارية - التي تليها - ففراد منها أن



وهكذا، تنتهي مسرحية « بنك الفلق »، وهي تزخر بمرسوم ودلالات سياسية نافذة، كانت تمدّ في ذاك الوقت من الأمور المرفوضة التي تستوجب المصادرة، وجزّ الرقاب، لولا مكانة توفيق الحكيم التاريخية والعالمية، واعتزاز رأس النظام بأدبه وشخصه. ولما كانت المقالة الحالية مقصورة على نقض التشكيل السروائي، فإن مجادلة النواحي الأخرى الشكلية، ومضامين رموزها، وإسقاطاتها الفكرية، ومدى استيعابها الصحيح والخطأ للأوضاع السياسية والاجتماعية، وتقدّمها، وطبيعة الثغرات التي تكتنفها، إنما تدخل ضمن مباحث أخرى.

● المسموع والمقروء ●

لا شك أن المزج بين الأشكال الأدبية، إجراء معروف في الآداب الأوروبية وغير الأوروبية. فمن التهجين المتناسب الخصائص بين التراجيديا والكوميديا - مثلاً - يمكن أن تتولد عدة أشكال فرعية تحار في تسميتها المصطلحات، وكما يتبين مواليد من تزواج بعض الأشكال الأدبية، تتعلّق أبحاث مستحدثة من الخلط بين الأساليب: فمنذما تخطت الواقعية بالرمزية، أو الكلاسيكية بالرومنسية، أو السريالية بالوجودية امتزاجاً تناسيباً، تكون البعرة عند التمايز الأسلوبى بمدى غلبة اللون الواحد على العمل الفني..

وتجربة توفيق الحكيم المسرحية، مزجة متهندسة التقادير بين شكلين أدبيين شديدي الاختلاف من حيث التأدية. فالملمحة،

تكون درامية الطابع. ومن هنا، يصعب استهلاك النص، إلا من خلال أحد ثلاثة احتمالات:

— أولاً، أن تقرأ المسرحية، كما تقرأ روايات نجيب محفوظ، وفتح غنم، وتشارلز ديكنز، وهينجسواي، وغيرهم. ولا مندوحة لنا عن ذلك، وخاصة إذا ما تلكرنا وجود الدراما المقعدية، أي التي تكتب ليقرأها الجالس في مقعد closet drama. ولقد حاولنا في العصر القديم الشاعر اللاتيني سينيكا، وفي العصر الانجليزي الحديث سكوت، ووردزورث، وكولريج، وشيلي وغيرهم من الذين وضعوا مسرحيات شعرية أصح للقراءة منها للأداء التمثيل. بل إن توفيق الحكيم نفسه، اعترف بأن بعض مسرحياته مقعدية، وذلك في مقدمة مسرحيته « بجماليون »:

« إلى اليوم أقسم مسرحي داخل الدهن لهذا، اتعت أهوة بين وبين خشبة المسرح، ولم أجد قطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة... لقد تسائل البعض: أو لا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟... أما أنا فأعترف بأن لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل: أهل الكهف، وشهزاد، ثم بجماليون » (ص ١٠).

ولكن مع التسليم بإمكانية قراءة هذه المسرحية كما تقرأ الروايات والدرامات المقعدية، فإنها لا تزال - من جانب آخر - تثير تساؤلات مشروعة: لماذا هذا الالتزام المتعمد بفصل الحوارات وإغصافها - بلا مبرر - لتفكيك الدراما المسرحية، بينما يحث الأجزاء الروائية أن تستوعبها داخلها في سهولة محمودة؟؟ إننا نعرف، أن الرواية - بصيغة عامة - تقوم على التوصيف والنص والسرود، وتعالج أجزاء منها في حوارات تجري بين شخصيتين أو أكثر حسباً تقضي المواقف... غلام الالتزام بتجريد كل جزء روائي من أي حوار، ثم إغصاف هذا الجزء السردي الضخ على الانتهاء بمنظر حوارى مستقل؟؟

ولكنر الاستسار على نحو آخر: لماذا يلجأ المؤلف - مع سبق الإصرار والتكلف - إلى تفرغ الأجزاء الروائية

من أي حوار مباشر ، في الوقت الذي تكون فيه بعض مواضعها المهمة في مسيس الحاجة إلى الحوار لتشجيع الفكرى والإسهام به في تصوير طبائع الشخصيات ، ثم تكويم تلك الحوارات التي قدلقت مواضعها الطبيعية داخل النص الروائى ، حتى تتبدل بها الأجزاء الروائية ، وتنتهى الفصول ؟؟ وهذا العزل بين الأجزاء الروائى ، والجزء الحوارى من الناحية الشكلية ، يتحكم فيه تقسيم هنسلى ، لإتزامه لا يلزم .

أما الاحتمال الثانى لاستهلاك النص ، فيعتمد على تصور المؤلف ، وقد أعد عمله السروائى ، ليشترك في أدائه المخرجون والممثلون داخل المسرح ، عشاءة للموضات الجديدة ، المتأدية بأن يكون المخرجون جزءاً من العرض على نحو عمل لا انفعالى . ولو كان الأمر كذلك ، لبدأ غرباً ومضحكاً . إذ لا يقوم المسرح عندئذ إلا للمخرجون الذين يهيئون القراءة . ويتوجب عليهم أن يجعلوا معهم إلى المسرح نسخاً من السرواية ، أو تزعمها عليهم إدارة المسرح . . وعندما يمين التنفيذ يروح كل مخرج ، يطالع - في صمت - الأجزاء السردى من الفصل الأول خلال دقائق معدودة . فإذا ما انتهى منه ، رجع مبيته من كتابه ، وتطلع إلى الساترة وقد كشفت عن المنظر الممثل الأول . فإذا ما انتهى تقديم هذا المنظر وأسدللت الستارة ، انهمك المخرج في قراءة الجزء الروائى من الفصل الثانى . كالعادة - في سكون . فإذا انتهى منه بعد دقائق محسوبة ، انفرجت الستارة ، كى يشاهد المنظر الحوارى المنضم للفصل الثانى . وبعد انتهائه ، يتصرف المخرج إلى قراءة الجزء الروائى من الفصل الثالث الذى يحتل أن يستغرق زمناً أطول من زمن الجزئين السابقين . ثم عليه أن ينتظر - إذا ماكان سريع القراءة - انفرج الستارة لمشاهدة الجزء الحوارى من الفصل الثالث مع زملائه الآخرين . وهكذا ، ودألك . . تتكرر بالتتابع عشرين مرة علبت القراءة الصامتة ، والمساهمة الصامتة أيضاً . . حتى ينتهى استهلاك الرواية في المسرح بعد ثمان ساعات ، قد يتخللها تقديم وحيات غذائية خفيفة ، أو زيارات قهيسرة ، يقوم بها الأهل والأصدقاء ، لسلامة ثمان على صحة مخرجيهم .



□ بريشت

أما الاحتمال الثالث فهو صالحي لكل المخرجين سواء كانوا أميين ، أو يتقنون القراءة ، وذلك بأن يجرى تنفيذ نص السرواية كله فوق خشية المسرح . ويكون المبرر النظيرى في ذلك ، هو أن الملحمة - التي هي أم الرواية ومصدرها - امتزجت مع الدراما عند بريشت (كما ألتنا) - على نحو يثير الإعجاب والتقليد - فلماذا لا يمتزج الوليد الروائى مع الدراما عند توفيق الحكيم ؟؟ وتنفيذ ذلك الاحتمال ، هو أن يقوم ممثل قدير ، جلود ، عتري الألقام والإيمان بدور الرواية ، ويتلو على الخاضرين الأجزاء الروائية المتاحة له ، ويترك الحوارات المنظورة التي تعقبها لممثل الشخصيات المشتركة في الأجزاء الروائية . ولأن عتري الرواية بعضها هنا وبمزولان ، بل ومتصلان عن بعضها شكلياً بتمام الانفصال - ولولها مضغودين في تناغم وتناسق على النحو البريخي - فإن مشقة التنفيذ تتضاعف ، وتطول فترة العرض المتسلط ، وتتراكم كميات الملل المضحى الذى يصيب المخرجين بالصداق والدوار .

وهكذا ، إذا ما تأملنا تلك الاحتمالات الممكنة لاستهلاك نص « بنك القلق » للسروائى ، ستلاحظ أن الاحتمال الأول هو المرجح عملياً ، ما يفرض على النص - عند التصنيف المنطى - اعتباراً رواية فقط . ويرجع سبب هذا التمييز الذى تقى عنه الصفة المسرحية ، إلى أن الحوارات التي أجراها المؤلف بين بعض الشخصيات ، وحصرها في القطوعات التي أطلق عليها مصطلح « المناظر » ، وطعمتها - من الناحية الشكلية - بنى من الإرشادات ، والتعليقات المسرحية التقليدية ، ليست حوارات مسرحية طبقاً

للمعنى التقنى الذى يسمع لها بالتجسيد فوق خشية . وإفا هي - كما صرنا من قبل - مجرد حوارات هادية كذلك التي تدور عند أفلاطون وفي الروايات المحضة ، والمحدثات العامة .

أما الحوار المسرحى الخفى ، فالتنا لجاهد - عندما يستقطع من موقعه في مسرحية صحيحة ، ويستقل بذاته كشريعة في منظر - مزوداً - كما يعرف توفيق الحكيم المبدع المسرحى الجيز - بقيم وخصائص معينة ، هي جوهر أساسى في تكوين النص المسرحى المتميز بالدرامية . ومن بين تلك الجوهريات التي توجد في الحوارات الدرامية المقطعة من المسرحية المصنوعة للإعراج ومشاهدة المخرجين : التحيك ، التعقيد ، التأزم ، التطور ، التشويق ، الحسرة ، الإدهاش ، الإيهام ، التنبؤ . . . الخ . أما حوارات المناظر العشرة المتضمنة في « بنك القلق » ، فهي لا تنطوي على تلك الجوهريات الدرامية ، ومن ثم ، تصبح بذلك - كما كررنا آنفاً - مجرد درشتات هادية ، تقضى كدرشتات الحياة اليومية في سر وسهولة ، تقضى معلومات مفيدة ، دون أن تكون مصاغة كجزء من عمل مسرحى يحمل تلك الصفة عن جدارة . . لذا ، كان من الأفضل لتلك الحوارات ، أن تتصلل في مواضعها الطبيعية ، داخل السياق الروائى ، أما رواية في الدرجة الأولى . . وهذا ، يصح العمل كله المتنون - « بنك القلق » مجرد رواية فحسب ، ولكن مفتوحة التشكيل . . .

إبراهيم صادق

المراجع :

- توفيق الحكيم . بجماليون . القاهرة : مكتبة الأداب ، ١٩٤٤ .
- ١ . حودة الرضى . القاهرة : دار الفروق ، ١٩٧٤ .
- ٢ . بنك القلق . القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٧ .
- ٣ . فؤاد دوار . مسرحيات توفيق الحكيم ج ٢ : القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨٦ .
- محمد حسين هيكل . لمصر . لا لعيد الناصر . بيروت : دار السهلة ، ١٩٧٦ .



فهو يقوم بدور في شفاء المرض حين يحجز العلم .

وقد واجه بطل القصة اسماعيل هذا الاعتقاد ، فهو عقيدة شائعة في كثير من المجتمعات الاسلامية والمسيحية العربية وغير العربية . وهذا الزيت يتكون من احتراق الشموع التي يقدمها المريذون وفاء لنذر لولي أو قديس .

ويصبح هذا الزيت مقدسا حين يكشف الولي نفسه عليه فهو بهذا الكشف ارتبط بالقديس واستمد منه القداسة وأصبح بالتالي مقدسا له قدرات كونية خارقة يستطيع أن يقوم بفعل لا يستطيعه العلم .

نقل المؤلف صورة للمقام السيدة زينب وفورها في حياة المتقين بها كسيدة طاهرة . يذهب إليها المريذون متسرعين متوسلين لها أن تستجيب دعاءهم وينلذون لها النذور إن أجابت الدعاء . وقدم المؤلف صورة نعمة إحدى الساقطات ، كانت سمراء جعلت الشعر ذات قوام أبيض ثغني في المقام وكانها تسير إلى هدف مالكة كيانها وروحها ذراعاهما ممدودان إلى جانبها مكسوران من أثر السقوط . الصفات رأسها حل سور المقام مستسلمة بكليتها إلى إيمانها بالسيدة زينب داعية إياها أن تسر لها سبيل الترية وأخلت الفتاة همس بدهنه حار نابع من قلبها :

د يا أم هاشم ! يا ستارة على الولايا ، لا تنفسي حينك ولا تشيعي بوجهك . غد إليك هذا مسترحه فخلجيا . ان الله طهرك وصانك وأنزلك الروضة ، وان قلبك لرووف . اذا لم يقصدهك المرضي والمهزومون والمطمحون ، فمن غيرك يقصدون ؟ اذا نسيتنا فلا تذكري أنت إني جيتي المقدر حل . أريشك أن جنسني ليس منى ، فيا أشمر بالألم وهو يهشك نهش . ها هي روسي حل عتاكك تتلوي وتترسج معصومة ، تريد أن تفقي . منذ غادرن رضا الله وأنا كالنائم يركبه الكابوسي ، يخبس في يد وإسلت حل الموت والحياة ! وضيت لحكمه ، وأسلمت نفسي ، ولن أغيصع وأنت هنا معنا . أفسطول الأمد ، أم رحمة الله قريب ؟ (ص ٨٠)

ييسد هذا الدعاء عقيدة المؤمنين بالولي فهو مانح العزاء والشفاء للمهزومين والمطمحين .

الأسطورة والعلم دراسة في تنديل أم هاشم

د . أحمد شمس الدين الحجاجي

ارتبطت كلمة الأسطورة بالخيال والإيهام وما هو خارق للعادة ولا يمكن تصديقه . والحقيقة أن الأسطورة عقيدة الإنسان في عالم ما وراء الطبيعة وهي تشمل أديان الإنسان القديم والحديث والمعاصر وإنسان ما قبل عصر الكتابة وما بعده فهي بالنسبة للمؤمنين بها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها شك^(١) .

لقد ولق منها كثير من القاصيين العرب مواقف مختلفة رافضها بعضهم ومعدا أحد أسباب تخلف المجتمع كما صنع يحيى الطاهر في بعض أعماله . وحاول يوسف أدريس أن يفسرها في قصته سره الباتم والحرام . ونقلها الطيب صالح نقلا أميناً في قصة حرس الزين ودومه ود حامد ، بينما اختلف يحيى حقي كثيرا عن هؤلاء الكتاب فهو لم يرفض الأسطورة أو يحاول التيام بعملية تفسير لها أو يقلبها كما هو دائما قام بعملية توفيق بين الأسطورة والعلم في قصته تنديل أم هاشم .

تعد هذه القصة أهم أعمال يحيى حقي والكاتب نفسه يعترف بذلك ويشيق به د إن اسمي لا يكاد يذكر إلا ويذكر معه . فتنديل

أم هاشم كائن لم أكتب غيرها ،^(٢) نسي يحيى حقي وهو يشيق بذلك أن قصة فتنديل أم هاشم ليست من أحسن قصصه فقط بل تعد من أحسن الأعمال القصصية العربية . ولقد حاول أن يبحث عن سبب قوة تأثير فتنديل أم هاشم فلم يجد ما يقول سوى أنها خرجت من قلبه مباشرة كالرصاصة ورعا لهذا السبب استقرت في قلوب القراء بنفس الطريقة (ص ٤٤) وهذا لا يفسر سبب نجاح هذه القصة وقوة تأثيرها على قرائها فهناك كثير من الأعمال القصصية خرجت أيضا من قلوب أصحابها ولم يبلغ تأثيرها ما بلغت قصة فتنديل أم هاشم من قرائها ، إذ أن هذا الإعجاب مبني على أساسين تفرد بهما يحيى حقي حتى تاريخ كتابته لهذه القصة عام ١٩٢٩ . وهما :

- أ - رؤيته للأسطورة وتوظيفه لها .
- ب - استخدامه للتراث الشعبي في بناء القصة .

(١)

بنيت أحداث قصة فتنديل أم هاشم حول أسطورة الزيت للقدس في مواجهة العلم ،

وتحتم نعمة دعاءها بما يوضح دور الولي في وقوفه واسطة بين الإنسان وربه « نلرت لك يوم يتوب المولى على أن أزين مقاسك الطاهر بالشموع خمسين شمعة يا أم هاشم يا أخت الحسين » (ص ٨٠) فالنذر هنا تعبير عن عرفان بالجميل للقدس لدوره في عملية التغيير نحو الأفضل في حياة الإنسان .

ولقد أصبح الزيت المتبقى من احتراق الشموع مصدر رزق للشيخ دردرى خادم مقام السيدة زينب فقد كان يأتي إليه نسوة ورجال يسألونه شيئا من زيت قنديل أم هاشم لعلاج عيونهم أو هيون أعزائهم » (ص ٧٢) .

ولم يكن الزيت الذي يقدمه الشيخ دردرى للمريدين هو دائما الزيت المقدس . فانه لا يصبح مقدسا حتى يتجلى الكون عليه ولا يحدث ذلك الا ليلة الحضره حين « يحيى سيدنا الحسين والامام الشافعي والامام الغيث يغفون بالسيدة فاطمة النبوة والسيدة عائشة ، والسيدة سكينة في كركبة من الحبل يأخذون أمكتهم من بين الست ومن يسارها ، وتتخذ محكمتهم ويظنون في ظلمات الناس ، لو شاموا لفرغوا المظالم جميعها ولكن الأوان لم يبق بعد ، فبا من مظلوم الا وهو ظلامي أيضا ، فكيف الانتصاف من له ؟ في تلك الليلة ، هذا القنديل الصغير الذي تراه فوق المقام ، يكاد لا يشع له ضوء ، ينبعث منه عددئذ لالا يظطف الأبصار » (ص ٧٣ ، ٧٤) زيته في تلك الليلة فيه سر الشفاء ومن أجل ذلك فالشيخ دردرى لا يعطيه الا لمن يستحقه .

يعرف اسماعيل موقف الناس من زيت أم هاشم ويعرف. أيضا من الشيخ دردرى حقيقة الزيت المقدس ولكنه لا يأخذ كلامه مأخذ الجد فهو لم يكن يحسن الاستماع إليه فقد كان غائب الذهن يفكر في الفتاة السمراء التي وقعت خاضعة أمام المقام ولا تعبئة كلمة من كلمات الشيخ دردرى حتى عاد من أوربا يحمل شهادة في طب العيون وإذا به يفلأجا بأن يجد ابنة عمه تعالج من مرض في عينيها بزيت قنديل أم هاشم . هنا كان لابد أن يحدث صراع بين الأسطورة التي آمن بها أهله والعلم الذي يؤمن به . ولقد وسع موقفه من الزيت الشق بينه وبين مجتمعه .

ولقد كان المؤلف موفقا في استخدام الأسطورة موضوعا للصراع وكان توظيفه لها وسيلة ليحقق التصالح بين بطل قصته وبين مجتمعه .

تربى اسماعيل في حي السيدة زينب وفي أحضان الأسطورة . لم يكن هناك ما يدفعه لاختار موقف منها فعايشها دون أن يرفضها أو يقبلها حتى ذهب ليدرس الطب في انجلترا وهناك انقلبت حياته رأسا على عقب كان عالما مختلفا عن عائلته ومتناقضا معه . ظهر هذا التناقض في لغاته بجاري . هزت ماري معتقداته . لقد كانت هذه الفتاة بمثلة خير تمثيل للحضارة الغربية في أكمل شخصياتها وجسد الخلاف بينها والخلاف بين الحضارة الغربية والحضارة الشرقية . تبنى هذا في موقف كل منها من الحياة أين بحث خارج ذاته أم هي فتبحث داخلها . كان يكلمها عن الزواج فتكلمه عن الحب . التعارف عنده اصطدام بين الشخصيات يخرج منه ظافرا أو خاسرا ، والتعارف عندها لقاء والود مترك للمستقبل ، فهم بالناس جميعا ولا فهم بهم جميعا . والعواطف التي تعود الشرقي أن يعبر عنها بالقول أو بالفعل علمته أنها عواطف « مدفوعة مكروعة لأنها غير عملية وغير متجدة وإذا جردت من النفع لم يبق الا انصافها بالضعف والهمان انما هذه العواطف قسوتها في الكتمان لا في البسوح » (ص ٨٨) .

كان يطيل جلسته يجوار الضعفاء من مرضاه ويغض بمطغه من يلحظ فيه آثار تحريب الزمن للأعصاب والعقول يجلس صامتا ليبحث لشكواهم فاقدمت لتوقظه بعنف : « أنت لست المسيح بن مريم ، من



طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق اليهايم » ، « والاحسان أن تبدأ بنفسك » ان هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمد اليهم ، فإذا وجدوها أغرقوها معهم » (ص ٨٨) .

استطاعت ماري أن تعيده الى شخص آخر كان غضا نفوسى ، صاحبها فسكر (ص ٨٦) شدته من عائلته ، كان الدين مشجبه الذي يعلق عليه معطفه الثمين فكسات تقول له : « إن من يلجا إلى المشجب ، يظل طول عمره أسيرا بجناينه يجرس معطفه . يجب أن يكون مشجبك في نفسك » (ص ٨٧) تتحول الدين عندك الى خرافة . وتخلص من عواطف الانتماء في الآخرين فهو ضعيف وثقة ، فالساعة في الانفصال عن الجموع ومسواحيها . « أخرجته من الرجم والحمل الى النشاط والوثوق فتحت له أفاقا من الجمال في الفن ، في الموسيقى في الطبيعة ، بل في الروح الانسانية أيضا » (ص ٨٦) .

لم يكن سهلا أن يمر هذا التغيير في حياته دون أن يسبب له قلقا وتوترا . فقد عاش صراعا بين الحضارة التي تركبها والحضارة التي يعيشها فلم تقو « أعصابه على تحمل هذا التيه الذي وجد نفسه غريبا وحيدا في خلله ، فمرض وانتقطع عن الدراسة ، وانقرسه نوع من الفلق والحيرة ، بل بدت في نظره أحيانا لمحات من الخوف والذعر » (ص ٨٨ ، ٨٩) فكان عليه ليمجد كيانه مرة ثانية الى صحوه أن يبقى قريبا جديده فوق قيمه المتكررة فاستبدل الاعتقاد في الدين بإيمان أشد وأقوى بالعلم ولا يفكر في الجنة ونعيمها بل في بقاء الطبيعة وأسرارها » (ص ٨٩) .

عاش حياته بعد ذلك حرا وقد ألقى بقيود التقاليد الشرقية . حتى ماري تخلص من سيطرتها عليه ، فهو لم يعد مهابدا . لم يعد التضاد بينهما محور جذب ودافع لقاء وأصبح التجانس العقل بينهما دافع تفور . ولقد استطاع أن يقيم التوازن بين ما يؤمن وبين حبه لصر الذي عاد قويا ، ولكنه مختلف عن ذي قبل أو على الأقل رد فعله أصبحت مختلفة .

وحده لنفسه موقفا فقلد صلي للعلم ولن يقبل الخرافات والأوهام والمعادات التي



يحيى حتى

يعيشها أهله انه سيمود الى وطنه ليخوض معركة مع هذا التناقض وه يسرح ذهنه في معارك ستثور بينه وبين علمه فيشعر بأنه مستعد لها أتم الاستعداد . انها معركة الايمان بالعلم في مواجهة الايمان بالأسطورة .

وحين عاد اسماعيل الى وطنه بدت المواجهة سريعة بينه وبين علمه هو بعلمه وتقديراته والناس جميعا بجهلهم وتحلفهم . كل شيء بدا غريبا عليه حتى بيته ، فهو الذي كان يلهو في اسكتلندا ، مع رفقة يأكّل البتيك وابوه قعيد داره ، عشائه الطمعية والفجل ليوفر له مصاريف حياته الدراسية ، ليس من السهل عليه أن يتقبل التغيير الجليلد .

لم يملك نفسه من لحظات اللقاء الأولى من أن يتساءل « كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف يجد راحته في الدار ؟ » . (ص ٩٧) .

لقد فرض التناقض بين عالم اسماعيل الجليلد وعالمه القديم الذي عاد اليه نفسه على حياة اسماعيل فلم يمر لحظة اللقاء الأولى دون أزمة تقابل كل ما آمن به من علم وتلقى به بعيدا ، فهو القادم من أوروبا المتحضر بالعلم ، الحاصل على إجازة في طب العيون يتوقى يواجه في الليلة الأولى بالأسطورة تحاربه في إيمانه الكبير بالعلم وفي سر تفوقه . لقد شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر والبراعة الفذة في طب العيون وكان أستاذه يقول له : « أراهن أن روح طبيب كاهن من الفراعنة قد تقمصت فيك يا ستر اسماعيل » (ص ٨٣) . وما هو ذا يثير إبهه فيجذب ابنة عمه فاطمة ، النبوية وتردعها على الأرض وتضع رأسها على

ركيته ثم تسكب من زجاجة زيت قنديل أم هاشم في صفي فاطمة فيثور على أمه وأم هاشم . ويعان تحديه لأم هاشم فهو البديل الحقيقي للأسطورة « أمي دى أم هاشم بتاعتكم على اللي حتجيب لبيت العمى . سترون كيف أداويها فتعال على يدى أنا الشفاء اللي لم تجده عند الست أم هاشم » (ص ٩٩) كان في تحديه هذا وانقاس من نفسه ومن القدرات التي وضعها العلم في يده .

لقد عاش هذا البيت على قراءة القرآن والأوراد وصلّى الأذان وهو لم يحاول أن يشهدم إليه بالين فلقد كان إيمانه بالعلم أقوى من أن يمتد بأيذاه هؤلاء الناس في مشاعرهم . لقد حول نفسه بذلك الى روح غريبة جاءت لهم من وراء البحار يصعب من الصعب العيش معها .

لقد مثل اسماعيل عند أهله غيبة أمل ولقد تحول ليكون هو الوجه المقابل والمضاد للأسرة كلها .

وكان أن حبر والده عن غيبة أمه « ماذا تقول ؟ هل هذا كل ما تعلمت من بلاد بره ؟ كل ما كسبته منك أن تعود اليها ككافرا ؟ » (ص ١٠٠) .

بهذا الوصف خرج اسماعيل من عالم والده كله .

وما فعله اسماعيل بعد ذلك من الثورة العصبية على أهله والقاء زجاجة الزيت من النافذة كان تعبيرا عن هذا الخروج .

أبوه بعدد كافرا وهو يدع أهله جهلاء تركه أهله في ذهولهم وخرج من البيت غاضبا في ليلة الأولى مصرا على أن يطعن الأسطورة في الصميم ولو فقد روحه .

يفض اسماعيل في مكان وأسرته في مكان آخر . أسرته في البيت وهو في الشارع أعلن تحديه لهم هناك وهو الآن في قلب ميدان السيدة زينب ولا يقبل أن يكون تحديه للأسطورة متوقفا على أسرته .

لقد رأى الناس في الميدان آثارا خاوية عممة كأعقاب الأعمدة الخربة كل شيء في الشارع لا يريحه يرهقه أنه تخلف عن إنجلترا . إن الفارق بينها أن هناك العلم وهنا الأسطورة فهي سبب دمار هذا الشعب وكان عليه أن يعلن ثورته على الناس جميعا وفي موطن الأسطورة ، فجري الى الجامع

واجتاز الصحن الى الحرم ليقتف أماسم القنديل وشعاعه يبدو وكأنه دخان أكثر منه بصيص ضوء . هذا الشعاع إعلان قائم للخرافة والجهل . كان عليه أن يعبر في هذه اللحظة العصبية عن موقفه أنه ضد كل هذا ، كانت كل الأشياء التي حوله تنفرد من واقع الجليلد . فقد وعبه وشعر بظلمين أجراس عديدة وزاغ بصره ثم شب وأهوى بعصاه على القنديل فسطحه حاول بعد ذلك أن يقوم بعلاج فاطمة بالطريقة التي تعلمها ومارسها من قبل في إنجلترا ولكن حالتها ازدادت سوء مع الأيام ولم يجدها طبع نفعاً ، فأخذها الى زملائه وأساتذة كلية الطب فوافقوه على أن العلاج صحيح بالاستمرار إلا أن فاطمة استيقظت ذات صباح وهي تفتح عيناها ولا ترى فلقد انطفأ آخر بصيص تنفسي به لم تكن الفجوة بينه وبين علمه صغيرة ولكنها الآن قد ازدادت لقد زاد منها عالمه الجليلد الذي جمعه يقف في مواجهة معتقداتهم . ولقد فشل علمه وتسبب في فقد فاطمة لنور عيناها فلم يستطع أن يفي في بيته وهرب منه الى بنسبون مذام أخاليا . وهو حين يهرب الى البنسبون إنما يهرب من مجتمعه الى المجتمع الغريب وهو اعترف بأن الانزعاج من مصر من طيبة أخرى غير التي رامها في أوروبا ، ومع ذلك فهي تذكره بالغرب الذي آمن به .

كان البنسبون وصاحبه جزيرة أوروبية ينتقل اليها انتقال حزين الى عالم العلم الذي تركه وراءه في أوروبا . غير أن صاحبة البنسبون أعادت حنينه الى السيدة فلقد أخذت « تستغله منذ أول وقوعه في يدها حتى لتكاد تضع في كشف الحساب تحية الصباح أو تستغضبه خطوبتها اذا قامت وفطحت له الباب .

حاسبة مرة على قطعة سكر استراذها الى افطاره ، يحس بانتماساتها أصابع تقش جويبه . أهداها بعطر الفطائر والسيجار فأخذتها نعمة متلهفة وفي الصباح سألته إن لا يطيّل السهر في غرفته حرصا على الكبرياء ، لقد جعلته هذه المقابلة يفكر في الفرق بين الأوروبيين في بلادهم وبينهم في مصر ليتسنى الى « أن الموقف لم يكن يتحدد عند مقارنة هذه ، بل تمداها الى أن يجعله يهرب من البنسبون الى حيله لقد عاد اليه هذه المرة يشوق شديد كانت مذام أخاليا أحد أسنابه ليسرى في كرم شه .. وعينيه تنال

يستعمل أن يراه فيها وليقيم مقارنة بين حى السيدة زينب وبين أوروبا كلها وتنسب المقارنة لصالح حى السيدة زينب الذى ترتفع كفته على كتفه أوروبا ، هناك أبنية ضخمة جميلة وبلاط خمر والأثاث ، وطعن من الحلف ، واستغلال بكل الوسائل .

مكان الشقة والمحة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسبيل والتبائرو (ص ١١٣) .

ولقد قاوم اسماعيل احساسه هذا حتى لا ينكر حى أوروبا حصارها وتقدمها ولا ينكر على نفسه عقله وعلمه .

لقد عاد بعد الهروب والبعد عن بيته وعن حى السيد زينب الى جسدوره الأولى وارتباطاته الأصيلة .

لقد عاد من أوروبا بجمعية كبيرة عشوة بالمعلم عندما يتطلع فيها الآن يبعدها فارغة ليس لديها حى سؤاله جوابي من أمامه غرساء فبهلة مع خفتها فقد رآها تقلت في يده فجأة (ص ١١٥) .

وهو حين يعود إلى الحى يعود بإحساس المهرور ؟ ربما من سيطرة الأسطورة لا حل أعله فقط ولكن عليه أيضا . لقد فكر في العمدة إلى أوروبا ولكن جسدوره تمهد إلى الحى فلم يمد ينظر إليه بعدم اكتراث وتعجرف وتعال .

ولى شهر رمضان ظهر له الميدان والناس بصورة جديدة لعاد يحس بهالعه يتسهم بعض النداءاتالى تصل إلى سمعه فتذكره بالنداءات التى يسمعه أيام صباه فأدرك فى هذه اللحظة ما لم يدركه من قبل فما كان يراه فيهم من تخلف وجهل تحول إلى أصالة وقوة شخصية ، فليس أمامه « جروح من أشخاص فراى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من إيمان هو ثمرة مصابة الزمان . والنسج الطويل على ناره » (ص ١١٦) أغلعه احساس عارم بالحب لشعبه ، والتفهم له ومن هنا بدأ يتصالح مع واقعه فأطمان وسكن قلبه . وكان عليه أن ينظر نظرة أخرى أكبر ليكمل هذا التصالح بينه وبين حاله كله . ثم ذلك فى ليلة القدر بينه يسير في ميدان السيدة زينب بنفس الحشور القديم الذى لم يتركه أبداً فلقد كان لليلة القدر مكانة كبيرة في نفسه . لقد رأى النور

الذى حلقه عنه الشيخ درديرى ينبعث من هذا القنديل الصغير ، كثيرا ما كان يرى القنديل يبدو « وسنان كالعين المطمعة رأت وأدركت واستقرت بصفوه الحالت على المقام كاشعاع وجه وسيم من لم تلقم رضيعها ثلثيا فينام في أحضانها . وضعت الذبالة خفقات قلبها حثا ، أو وقفات تسبيحها حسا . يطغى فوق المقام كالحلرس ميتصدا تيجيلا . أما السلسلة فمهم وتعلو . كل نور يقيد اصطداما بين ظلام يحجم وضوء يدفع ، الا هذا القنديل فانه يضيء بخير صراع ! لا شروق هنا ولا غروب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمن ولا هشد ص ٧٤ شيء مما يس فى القلوب فى هذا القنديل حتى قلب اسماعيل نفسه الذى رفض الانتعاش بأسطورة ولم يكن يصدق أن سرا ما وراء هذا القنديل وهاد قد أعادته صاحبة البسبون اليونانية اليه لينظر إليه نظرة جديدة مملوءة حيا واشفاقا فكان أن شاهد اللحظة التى كشف القلم نفسه للقنديل فقد « تنبه على صوت شهيق زفير عميق يهويان الميدان هذا سيدنى المتعرج ولا زيب . ولغ بصرة . القبة فى شمرة ضوء يتأرجح بطرف بها » (ص ١١٧) فانفض على هذا الضوء الذى شعر أنه غاب عنه طويلا فزال الغشاوة عن عينه ليهمم ما كان خائفا عنه وهنا يكون التصالح قد تم بينه وبين عله أوبينه وبين الأسطورة فهو ليس بحاجة إلى أن يكفر بالعلم اتناومه إلى عله ، لذا فهو يطلق الكلمة التى عثر عليها فى بحثه الدائب من علاقة متناقضة



بينه وبين مجتمعه « لا علم بلا إيمان » وهنا ينتهى أن تكون الأسطورة فى مقابل العلم يتلايان فى حقيقة واحدة .

لقد دخل اسماعيل المقام ليرى القنديل « فى مكانه يضيء كالعين المطمعة التى رأت وأدركت واستقرت » لقد تكرر وصف القنديل بهذه الصورة إلا أنه فى المرة الأولى لم يكن المؤلف يحدد صاحب الرؤية هل هى رؤية بى حى أم الشيخ درديرى فراش المقام أم اسماعيل ؟ غير أنه فى تكراره لصورة القنديل كان يتحدث عن رؤية اسماعيل له ولم تتوقف الصورة عند هذا الحد وإنما زاد عليها بأن « نخل إليه أن القنديل وهو مقضى ، ويسمى اليه ويتسم » (ص ١١٨) . ونظر فوجد الفتاة السمراء الساقطة وقد أوقدت لحسين شمعة للسيدة فقد تاب الله عليها .

لقد جدد بينه وبين (نعمة) لقد قدمت لتفى بنذرهما تأكيداً على إيمانها بالسيدة وكراماتها أما هو فقد ذهب ليأخذ الزيت من الشيخ درديرى إعلاتا عن إيمانه الجديد وتصالحه مع عله . وخرج من المقام وقد اكتمل هذا التصالح الذى صبر عنه بكلماته « تعالوا جميعا ! إ فيكم من آذان ، ومن كذب على ومن غشى ، ولكننى رغم هذا لا يزال فى قلبي مكانا لفلذاتكم وجعلكم وانحطاطكم ، فاستم منى وأنا منكم ، أنا ابن هذا الحى أنا ابن هذا الميدان . لقد جاز عليكم الزمان وكلنا جاز واستبدل كان استراى لكم أقوى وأشد » (ص ١١٨) .

انتهت المصالحة وكان عليه أن يقوم بعلاج فاطمة من جديد . ولكن هل حالج فاطمة بالزيت ! لم يقل المؤلف ذلك ولم يتنه ولقد وفق بين العلم والأسطورة فى هذا الموقف . فاسماخيل يدخل الدار وينادى فاطمة ويطلب اليها ألا تياس من الشفاء فقد جاءه بركة أم هاشم ! استجل عنها الداء وتزيح الأذى وترد اليها البصر . وعاد من جديد إلى علمه وطبه يستنه الأمان . ولأبر فى علاج فاطمة حتى شفيت .

ولما رآها ذات يوم سليمة فى حالية فتش فى ذهنه وتقبله عن اللعنة التى كان يمشاها فلم يجدها « كانت هذه العبارة أكبر تأكيد على أنه يبدأ بدايه جديدة يتوأم فيها مع عله ويعيش حياته بعد ذلك للناس ومع الناس .



ان القاص الشعبي رسم صورة كاملة عنهم
مروما أنه يتحدث عن تاريخ حقيقي .
ويحيى حتى يحكى قصة اسماعيل منذ بدايته
حتى وفاته محاولا أن يوضحنا بأن أحداث
القصة سيرة شخص حقيقي يرتبط به أسريا
فليداً قصته ، وكان جدى الشيخ رجب عبد
الله ، فهو هنا شاهد على الأحداث وعلى
صدقه ولقد كانت شخصية بطل السيرة
مائلة أمام ذهن يحيى حتى وهو يكتب هذه
القصة وكان واحيا وهو يقوم بمجموعة
تغييرات فيها ، ولقد تحدث شكل هذه
التغييرات في عملية تحويل اسماعيل من
بطل من أبطال المصور الوسطى الى بطل
معاصر .

يولد معظم أبطال السير ميلادا مختلفا عن
الإنسان المصادى تصحبه ميلادهم
الطوايق ، ولقد ولد أبو زيد من دعوة من
والدته استجابات لها السواء فجاء أسود
كالطائر الذى غنت ابها أن يكون مثله ثم
حصنه الحضر عليه السلام . وريت سيفا
جنبة حفظته من الإنس والجن . وما كان
لبطل معاصر أن يولد مثل هذا الميلاد ولكن
الوئف استبدل ذلك برعاية فريدة تلقاها
اسماعيل في طفولته فقد هياه « القدر
واتساع رزق أبيه استجلب طهر » (٦٠)
سلمه أبوه الى المدارس الأميرية وامتاز
بالأصبر والأثبات وتوفير معلميه مع حصة
وكبير صبر . ان حرم التائق لم تفته الحفاضة
وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لسانا
وأفصح نطقا من زملائه (الملدعين) أولاد
الأندية المبجلين بالجمعة وعجز البيان ، لما
لبث أن بد الأقربان ، ولألا على سبيلها
نجابة لا تحفظها العين ، فتعلقت به أسأل
أسرته « (ص ٦١) . فهو ينمو متفردا
ولا يعامل بين أهله إلا المعاملة الرجال تقف
الأسرة حيانها كلها على توفير راحته « جبل
يفنى نفسه لينشا فرد من ذريته ، فان تعلق
هذه الأسرة ببطلها هو نفسه تعلق الجماعة
ببطل السيرة انه تعلق مسلوب بالحرية
والإرادة » (ص ٩٣) فهو حلم الجماعة
يرضيه نجاحه لأنه يعكس وجودها .

وكثيرا ما يرى بطل السيرة بعيدا عن
قبيلته كما حدث لأبى زيد ومهجس من
كليب وسيف بن ذى يزن ، وهذا لا يتأت
لإسماعيل ولكن ذلك لم يخرج من الأطار
العام لبطل السيرة فهو قد ذهب الى رحلة
اغترابه عن أهله في سن المراهقة ، وكما لم

(ص ٨٣) ثم يذكر أهم الأحداث التى
مرت عليه في أوروبا من تداعى الذاكرة .

أما المكان فهو لا يتحدث تحديدا تفصيليا
فمع أن الأحداث وقعت في إنجلترا وفى حى
السيدة زينب إلا أنه لا تظهر خطوط واضحة
لكل من المكانين فهو متأثر الى حد كبير
بالقاص الشعبي في ذلك ، فحديثه عن
إنجلترا وأهلها يمكن أن ينطبق على أى بلد
أوربي وحديثه عن حى السيدة زينب أيضا
يمكن أن ينطبق على أى حى شعبي في لندن
الكبيرة أو مصر كما يمكن أن ينطبق على مدنا
الصغيرة التى يبرز وسطها مقام لأحد الأرواح
الصالحين .

وهناك عنصر آخر استماره المؤلف من
الادب الشعبي وهو عنصر التضاد فالراوى
يستخدم هذا العنصر للتأثير على جمهوره
فالخير يظهر في مقابل الشر والغنى في مقابل
الفقر ، والفرقة في مقابل الضعف والشجاعة
في مقابل الجبن وقد طاهر يحيى حتى مادة
التقابل ليجعلها تمثل قضية حية في مجتمعه
فجعل الغرب في مقابل الشرق والعلم في
مقابل الأمياني .

يبقى بعد ذلك عنصر من أهم عناصر
القصاص الشعبي وهو شخصية البطل
وبالتحديد بطل السيرة الشعبية . تحكى
السيرة حياة بطل منذ مولده حتى نهايته محاولة
أن تربطه بالتاريخ ، فلقد ذكر معظم أبطال
السيرة العربية سيف بن ذى يزن . للهلال
وعترة ، وأبو زيد الهلالي سلامة ، والظاهر
يبيرس في كتب التاريخ ويستنبه الظاهر
يبيرس فان حياة هؤلاء الأبطال غامضة الا

لا شك أن هناك خلافا بين القصة
المكتوبة والقصة الشفوية . يرد هذا الخلاف
الى طبيعة كل منها ، فالقصة المكتوبة
تفصل عن راويها بعد كتابتها مباشرة بينما
ترتبط القصة الشفوية ارتباطا مباشرا
بالراوى . وتختلف علاقة كل من القاص
والكاتب والقاص الراوى بجمهوره .

تفصل علاقة القاص الكاتب عن قراءه
فهم ينظرون الى كلماتها بعيدا عنه وعن
تأثيره ويفكرون بعقولهم ، بينما تظل علاقة
القاص الراوى قائمة طيلة رواية قصته فهم
ينظرون إليه واقعين تحت تأثير ادائه تصيح
حركاته وإيماءاته جزءا من عملية القص
وتقوم الأذن بدور هام في عملية التلقى ،
فالراوى يضابط أذان الجمهور بالإيقاع
الصور وكل ما يصاحبه من سجع وجناس
وألفاظ تؤثر على سمعه والتكرار للمع على
الفكرة لتساهم مباشرة في عملية الاستيعاب
العقل للضمون القصصى هذا فضلا عن
ان القاص الشعبي يخلق عملا قصصيا
جديدا في كل مرة يروى فيها قصته .

وهناك التجهيزات في فن القصص المروية
والأدائية تحاول أن تعد جسر الفنى
القصاصى السموع الى الفن القصصى
المكتوب . ومع أن هذه المحاولة معاصرة
فان الملاحظة الجديرة بالتسجيل هي أن
تندبل أم هاشم لم تبعد عن الجذور الأصلية
لفن القصص الشفوى .

ارتبط الأداء الفنى لقصة لتدليل أم هاشم
بطريقة الحكى الشعبي ، وهناك ملاحظ
استمدها المؤلف مباشرة من هذا الفن .

فنصر الزمن في القصص الشفوى يرتبط
بالماضى ولكن دون تمحيده فهو مطلق
لا يرتبط بلحظة معينة ، فالقصة غالبيا
ما تبدأ « يحدث ذات يوم » أو « في يوم من
ذات الأيام » أو « يحكى أن » أو « روى ، أو
« كان يما كان » . ولقد بدأ يحيى حتى
قصته بـ « كان » . ويستوعب إطلاق الزمن
دون تمحيده أن تتحرك القصة نفس الحركة
القصاص الشعبي ، الانبعاث السريع
للأحداث لا يذكر منه غير الحوادث الهامة
فها ان يذكر المؤلف ان اسماعيل سافر
بالباخرة حتى يتبعها بفصل آخر بعيدا . بـ
« مرت سبع سنوات وعادت الباطرة »

بذلك هجرس وأبو زيد أنها يعيشان في غربة لأن اسماعيل أخذ علم الغرب وحضارته وشرب تقاليده ولم يشعر بغربة فيه ، بل على العكس شعر بغربة تجاه أهله . وكما حارب أبو زيد قبيلته وكذلك هجرس عاد اسماعيل ليحارب قومه .

تغيرت أداة القتال في العصر الحديث فلم يعد البطل يحمل سيفاً يضرب به وقاب أعدائه وإنما هو العلم فههات لقومه « بعد ذلك أن يهرعوه خرافاتهم وأوهامهم ، وهادتهم . ليس عيباً أن حاشى في أوروبا وصل معها للعلم ومنطقة علم أن سيكون بينه وبين من يحك بهم تفصل طويل ، ولكن شبهاه هون عليه القتال ومتابعه بل كان يتشوق للمعركة الأولى وسرح دفته فاذا هو كاتب في الصباح أو غصيب في أحد الاجتماعات يشرح للجسمهوس أراءه ومعتقداته » (ص ٩٢) .

وليس لاسماعيل البطل المعاصر الحيلة التي يملكها أبو زيد فقد أُنسِد عليه انتفاله الشديد خطفه حين واجه الزيت المقدس في بيته ، فهو يختلف عن بطل حلفائه بالأسطورة التي خدمت الهلالي سلامة وساهمت في انتظاره وكذلك علت مع سيف وأبي حمزة البهلوان فقد كانوا يعيشون الأسطورة ويتعاضون معها أما هو فقد كان رافضاً لها وفي رفضه إياها يقف في مواجهة مجتمعه وفي انتفال شديد يقوم بتحطيم القنديل الذي يراه حاجزاً يقف بينه وبين أهله وينتاز زجاج القنديل وهو يصرخ « أنا ... أنا ... أنا ... » (ص ٩٠) .

لماذا يصرخ في هذا الموقف أنا ... ؟

يذكر المؤلف أنه مكث أسبوعاً يبحث عن الكلام الذي ينبغي أن ينطق به اسماعيل في هذا الموقف وقد أحس أنه لا يزيد عن لفظ واحد ، ولقد كان من الخير ألا يفسر المؤلف هذه « الأنا » وكان من الخير لو أنه لم يجد هذه « الأنا » بما قرأه من حياة نيتشه ، فإنه حين أصيب بلوثة الجنون هبط من بيته الذي كان يقع فوق قمة جبل مرتفع وهو يصرخ « أنا ... أنا ... أنا ... » (ص ١٠٤) . ولو أن سائقنا وضع ضمن التفسير لرفضه أن « أنا » نيتشه مختلفة عن « أنا اسماعيل » فهو لم يصعب بالجنون وكان

على وعي تام بفعله . فقد أدرك بعد عودته من أوروبا أنه غير قادر على تحقيق الانتباه فكان يريد للجماعة أن تخضع له فأراد أن يكسر رمزها وأن يدم أسطورتها بتحطيم القنديل . كان يريد أن يفرض عقيدته الجديدة عليهم فهو يحول الإيمان بالعلم إلى دين في مقابل الأسطورة كدين وهو يؤمن بعقيدته الجديدة إيماناً لا يقل تصبها عن تصبب المؤمنين بالأسطورة « فأنا » اسماعيل هي أنا « فرض الذات في مواجهة التقدم واتمم التخلّف ، أنا الحقيقة واتمم الوهم ولا تصالح معكم . وإذا كان يجعل من « الأنا » في مقابل « الأتم » ويخفيها في معركة مع الجماعة فكان من الطبيعي أن تحاول الجماعة تحطيم « أنا » وأن تقبل تحديه فهي لن تقف ساكنة أمام صنيعة فكان أن ضربه الناس حتى أغشى عليه وأشرف على الموت . ولقد خلصه الشيخ درديري بكلمة تفهمها هذه الجماعة وهي أنه « مروج » أي مأزوم وأزمته لها علاقة بالقرى الكونية أي أن الأسطورة هي التي أنقذته .

ترك الحلي وكأنها كان يعطي لنفسه فرصة التقاط الأنفاس ليبدأ معركة جديدة أو يهرب من الميدان وهو كأي بطل من أبطال السيرة يصبح من الصعب عليه التخلص من معركته . وقد أتاح له الهدم من الحلي فرده التعرف إلى عاله من جديد فهو يلتقي بهذا العالم حين يتفتح قلبه للأسطورة الجماعة وحين يتقبلها يلتقي البطل المعاصر ببطل السيرة في شخصه . وحين يعلن لا علم بلا إيمان ولا إيمان بغير علم يكون التصارف والتصالح قد تم كلاً بينه وبين مجتمعه ، فهو حين أخذ الزيت من الشيخ درديري يكون قد مر بشعيرة العبور التي لا بد للبطل السيرة أن يمر بها ليصبح بطل أتم . ينتقل بعدها مباشرة إلى الزواج وتكوين أسرة .

حرف اسماعيل النساء لا كما حرفهن بطل السيرة . التي حين صيدبتن وعاشقات يبنيا كان بطل السيرة يبحث عن زوجة . احتك بمرآى في معركة لم يكن انتصارها عليه إلا شكلياً ، بل استطاع في هذه المعركة أن ينتصر عليها وعلى نفسه فهي ليست الناعسة التي تجارب أبا زيد لتفتير قوته . وحين ينتصر عليها تصبح زوجته وإنما هي الفتاة الأوربية التي يكون الانتصار

عليها هو التغلب على عاطفته . فالعلاقة بالمرأة في لحظة ما قبل الزواج عند البطل المعاصر تجارب تضيق إلى شخصيته عناصر جديدة من الخبرة بعالم المرأة ، أما الزواج فلا تختلف فيه البطل المعاصر عن بطل السيرة أنه محاولة البطل أن يدخل المجتمع عضواً عاملاً متجانساً ومزجاً . ولقد عاش اسماعيل الحياة الزوجية كاملة فقد تزوج ابنة عمه فاطمة « وأنسلها خمسة بنين وست بنات » (ص ١٢٢) .

وكما يعيش بطل السيرة بعد العبور لمجتمعه يدافع عنه فقد عاش اسماعيل مثله يدافع عن قومه وسبلته في ذلك العلم . افتتح عيادة في حي البذالة بجوار التلال في منزل يصلح لكل شيء إلا الاستقبال رفض العمود . يأخذ منهم أجراً زهيداً في الزيارة بقرش واحد لا يزيد « ليس من زبائنه متأنقون ومتأنقات ، بل كلهم فقراء حفاة وحافيات » (ص ١٢١) .

استقرت شهرته في القرى المجاورة للقاهرة دون القاهرة ذاتها لجمحت على يديه عمليات جراحية بوسائل لورواء طبيب لشق حجاب . « استمك من عمله بروحه وأساسه ، وترك المثقة في الآلات والوسائل واعتاد على الله ، ثم علم علمه يديه فبارك الله في علمه ويديه ، ما ابتنى بناء الثروة ولا بناء الممارات وشره الأعيان وإنما قصد أن ينال مرضاه الفقراء شفاهم على يديه » (ص ١٢١ - ١٢٢) .

لم تخرج صورة ما فعله اسماعيل بين أهله عما كان يمكن أن يصنع بطل من أبطال السيرة لينا لو عاش في الواقع المعاصر فالمعلم الخبير هو دافع حركته قد تكون له نزوة أو أكثر وحتى نزوة اسماعيل في حبه للنساء يجعلها المؤلف مظهراً من مظاهر تفانيه وحبه للناس جميعاً .

وتنتهي القصة بوفاة البطل ونجتها بالرحمة عليه مستعيراً ألفاظ القاص الشمي الذي يصير دائماً على أن يجعل أبطاله حقيقة عاشت بين الناس ..

لقد نجح يحيى حقي في أن ينقل لنا في قنديل أم هاشم سيرة لبطل المعاصر مستمدة من السير الشعبية وكان بذلك رائداً لكل القصاص المعاصرين الذين يحاولون أن يعيدوا بالنفن القصص إلى جذوره الشعبية الأولى



نجيب محفوظ والموروث الشعبي دراسة للمحمة الحرافيش

د. محمد شبل الكومى

فالاساطير هي المواقف المتفرسة بعمق في ذاكرة الجنس كاتها مطبوعة في كياننا العضوي الحسي وهي الأساس الذي يؤسس الفنان عليه فنه . فقلنا نجد بين الفنانين من عمل دون رصيد موروث الشعب ، ومهمة النقد هي الكشف في الموروث الشعبي عن المواد التي يضمن فيها الفنان نفسه والسعي لبثها . ولتحقيق هذا لابد وان يتسلح الناقد بالعلم والثقافة والخيال لكي يحقق هذا بنجاح وذلك ليكمل الاسطورة تلقى باضوائها . فليست الاساطير هي التماذج العليا للادب فحسب بل ان الادب واحد من اعظم المكدرات للاساطير والتماذج العليا .

الاساطير قصص مقدمة يحايل بها الانسان ان يحدد العلاقة بين حياته والكون الواسع الفسيح الذي يحيط به . وهي المادة الحقيقية التي يجب الرجوع اليها لمعرفة وفهم الجانب الخفي من حياة المجتمع . وتقدم وحدة محسوسة وشكلية اي مثالا عليا تترغ في الوعي الاخلاقي للهيئة الاجتماعية وذلك بجانب تناولها للقضايا الاخلاقية التي تواجه المجتمع .

ان التفاعل بين فكر الاديب والموروث الاجتماعي في العمل الفني هو احد المسلمات التي يعمل على صوغها النقد الحديث والتي تقضي بان تفسر اهل النتائج وادناها في عملية الحياة التي يحياها الادب بمصطلح العناصر الاساسية التي كانت موجودة في البدء عند عملية الابداع .

ولكن ما هو الشيء الاساسي والعام في الطبيعة ؟ تتخذ الاجابة على هذا السؤال احد طريقين . . الاول : القول بان الشيء الماهم هو « المنتصر » وهذا الانهزام الجزئي او « اللزى » .

والثاني : ان الشيء هو الكل او الأعمق او هو المركب في مقابل البسيط . ومن الأخير تطور النظام الكل أو العضوان ORGA-NISMO ولكن بما ان النقد هو عملية تحليلية تركيبية في آن واحد الا يوجد شيء يتصف بأنه عنصر ومركب في آن واحد ؟ الاجابة في نظري تكمن في الاساطير فهي في السنج الموروث الشعبي وكل قارئ بذاته في ذات الوقت .

وتعتبر الأسطورة أيضا إحدى الوسائل ملما لما إليها الكتاب ليمروا عن الكثرهم وأرائهم موضوعية نظريا على الأقل .

فما لأدب الأروى مثلا يتناول مصير الإنسان المعاصر من خلال العودة إلى الأساطير القديمة سواء أكانت مصرية أو يونانية أو حتى من حضارة الإنديز كما فعل بيتر شيفر وهذه الوسيلة تكن الكتاب من إبراز المشاكل والقضايا التي يطرحها الدافع الراهن من خلال الابتعاد في الزمان والمكان مع تحقيق التواصل أو الاتصال بين أعضاء المجتمع الراهن وذلك باستعمال الرمز الأسطوري ولهذا قد يكون المعنى دينيا أو فلسفيا أو اجتماعيا .

ومن المجتمعات من ظلت الأسطورة حية ليه معنى إنما ظلت تقدم بعض التماذج للسلوك الإنساني وتعطي بالتالي للوجود قيمة ومعنى .

إن عظمة الأسطورة تكمن في قدرتها على إثارة الخيال الإبداعي عند الفنان ، ولذا فإن كثير من الأساطير تتمتع الآن بقيمة رمزية عالية كنوع من الأدب الروائي العظيم وذلك بصرف النظر عن مدى اختلاف التفسيرات الرمزية لها . كما هو الحال بالنسبة للأسطورة إيزيس وأوزيريس ومعالجة توفيق الحكيم وهل أحد باكتسب ونجيب محفوظ لها . فقد بحثوا تلك الأساطير في مؤلفاتهم واذ فعلوا اليسوا الأساطير ثياب عصرهم بحيث أصبحت لا تفهم إلا إذا ألقي الضوء على السياسي والأدبي والفكري بل والاجتماعي والسياسي والديني الذي يمتد فيه ، ومع ذلك لا نفل أسيرة هذا السياق بل نقتل أكثر من قرارة وتفسير طبقا للمناهج المختلفة سواء البنائي أو الاجتماعي أو النفسي .

ولا شك أن النقاد استفادوا ، ويمكن أن يستفيدوا ، من الطرق الثلاثة للقرارة الأساطير والتي يقول عنها بارت :

١ إذا نظرت إلى الدال الخيالي ومن للمنى ، جعلت للدلول ملاما شكل الأسطورة بلا ليس أو غموض ، ووجدت نفس إمام نظام بسيط تصيح فيه الدلالة حرية هذه الطريقة هي ، على سبيل المثال ، الطريقة التي يتبعها منتجو الأساطير ، كالكهر المحض الذي يبدأ من الدلول يبحث عن شكل له .



٢ إذا نظرت إلى الدال للملان ، ميزت فيه الشكل بوضوح ، ومن ثم التغيير الذي طرأ عليه واستطعت أن أحلل دلالة الأسطورة .

٣ إذا نظرت إلى الدال على أنه مجموعة مكونة من شكل ومعنى ، تلفت معنى غامضا .

تعمل الطريقتان الأولى والثانية على دهم الأسطورة ، أما بإبراز دهلها وأما بالكشف عنها . أما الطريقة الثالثة ، فتعمل القارضة بحيث الأسطورة كما لو كانت حقيقة وغير حقيقة في آن واحد . وعلم العلامات يحتم اعتماد الطريقة الثالثة لأن قارئ الأسطورة هو الذي يكشف عن وظائفها الأساسية ، وهذا هو النتج الذي اتبعه الأستاذ نجيب محفوظ في رواية ملحمة الجرافيش .

عما لا شك فيه أن القارئ للملحة الجرافيش سوف يلاحظ أن نجيب محفوظ . . يستلهم العديد من الأساطير الفرعونية ولتوقصر حديثي على قصة واحدة من هذا العمل هي الحكاية الخامسة من ملحمة الجرافيش : قرعة حبي ، ففي هذا

العمل استوحى نجيب محفوظ قصة إيزيس وأوزيريس .

وخلصة الأسطورة هو قتل الملك أوزيريس على يد أخيه ست في نليت وقيام إيزيس ونفتيس بالبحث عنه ، وأعادة إيزيس الحياة لأخيها وزوجها أوزيريس ثم ولادتها منه طفلا هو حورس واستطاعة حورس التغلب على ثعبان . ولما بلغ أشده خرج ليرى أباه ولقاءه وعقدت المحكمة برأسه « جب » في عين شمس وانكرست قتل أوزيريس وشهدت إيزيس أبها ثم أعلن حورس ملكا . رجاء في أسطورة أخرى أضافها أنه حدث أثناء المعركة أن سرق ست عين حورس الذي أصبح بعد ذلك وأوزيريس واستردها حورس الصغير إن أوزيريس أثناء معركة بينه وبين ست وحلها إلى أبيه القليل . وطبقا للقصة الأولى فإن المملكة التي فقدت بالقتل أعيدت إلى حورس عن طريق المحكمة . وطبقا للقصة الثانية بأن العين الملكية انتزعت أولا ثم أعيدت عن طريق القتال وتم مزج هاتين القصتين بإدخال الولد في القتال على القتال

الثاني بإجراءات المحكمة واستطاع درس أن يستره العين لأبيه في حبي التي قتل فيها أوزيريس كما جاء في القصة الأولى وربطت فكرة العين المفقودة والمستردة بالملك هو حورس وأوزيريس . ويضاف إلى عناصر القصة اشارتان أخريتان وردا في نصوص الأهرام على أنها لم يظهرأ بعد في القصة الرئيسية الأولى غرق أوزيريس وفي ذلك الإشارة إلى طابعه العالي الذي يرمز إلى الحضرة التي تبنت من فيضان النيل . وقد لعبت هذه الرواية دورا أصلا لها في اللاמות المنفى والثانية تعضية جسد الملك الحقني الذي يمثل على هيئة أوزيريس وقد كانت تبارس تلك العادة منذ الألف الثالث قبل الميلاد وتواترت تعضيد أوزيريس بيد ست في الروايات الأفرقية .

وهناك رسومات ومناظر على المعابد تمثل قتالا شبيه قتال حورس وست وتبدو المناظر كأنها أسطورة أوزيريس : مقتل أوزيريس على يد ست وإتباعه ويبحث حورس عن أوزيريس بمعاونة السمك والطير . ويعد حورس أباه ويكي عليه ثم يخاطب « جب » طلبا للعدل وبعد أباه الميت أن يتقم له ويأتي أبناء حورس بجثمان أوزيريس ثم يقبلون

ست ويضعوه تحت جثمان اوزيريس ثم يقتل ست واتباعه مع حورس وابناكه فانتزعت عين حورس وانتعلت خصيتي ست وبعطى نخوت عين حورس كلا من حورس وست ، وتفر غين حورس حيث يقبض عليها ابناه حورس الذين ياتون بها ثانية الى حورس ثم احبب ذلك استردادها وشفاها على يد نخوت . رجسائر بالذكر ان كلان تدخل نخوت وقرار العين قد جاء ذكرهما في نصوص الاهرام كما اشير اليها في قصة تنويح و سنوسرت و هذه . وفي ختام مسرحية التنويح هذه يارب نجح نخوت بجمع الالهة ليؤوا النجاة لحورس

جرت محاكمة حورس وست (امام) اعظم واقرى الاسراء غربي الهبة الذين وجسدوا (دالسا) حينما جلس طفل (مقدس) امام رب الجميع مطالبا بوظيفة والده جميل المظاهر ابن يتاح الذي يقضى الغرب بمجده ، بينما كان نخوت يقدم العين للامير القوي الموجود في هليوبوليس .

ثم تكلم شو بن رع امام (اتوم الامير) القوي الذي يوجد في هليوبوليس و الحق هو الرب القوي ، اعط الوظيفة لي «حورس» ثم قال نخوت لثانيد «انه حق مليون مرة» ثم صاحبت ايزيس صيحة قوية وفرحت فرحا شديدا ووقفت امام رب الجميع وقالت «ياربع الشمال» افعلي لي الغرب واغني الانبياء الى الملك اون تغفر لي الحياة والقلاح عندئذ قال - شوت رع و ان وجهه العين هو

إله العدل من قبل الانبياء ، ثم قال ست ، اخرجوه معي الى الخارج حتى استطع ان اريكم ان يدي تنقلب على يده في حضرة الانبياء ، ما دام لا أحد يعرف وسيلة اخرى لتجريدته ! ثم قال نخوت له «ليس من الصواب ان تعرف من الخطي» ؟ الآن هل تعطى وظيفة اوزيريس ست وما زال ابنه حورس يقف هنا في المحكمة عندئذ غضب رع حور اعطاه غضبا شديدا فقد كانت رغبة رع اعطاء الوظيفة قست عظيم القوة وصباح اوزيريس صيحة عالية امام الانبياء قائلا وماذا تفعل...! .

عندئذ ارسلت نيت الصليبية والام المقدسة خطابا الى الانبياء قائلة : «سلموا وظيفة اوزيريس لولده حورس الا ترتكبوا افعال الشر الكبيرة التي لا عمل لها ، او سأغضب وستعظم الساء على الارض ، وقولوا لرب الجميع الشور الذي يقيم في هليوبوليس . ضاعف ست في املاكه ، اعطاه عناء وعشارية (ابتيك) وضع حورس مكان والده اوزيريس .

وعلاصة قصة «قرة عني» هو قتل قرة على يد اخيه رمانه وقيام عزيزة المرافف المصري لايزيس بعد اضافة تاء التأنيث العربية - بالبحث عنه وذلك بعد ان كانت قد ولدت له طفلا هو عزيز ولما بلغ اشدله طلب ميراث والده وانكر رمانه مقتل قرة ولكن عزيز كانت قد اخبرت عزيز بشكوكها في عمه . وتصور حرب خفية بين عزيز ورمانه . فقد استولى رمانه على دكان الغلال

وادارته بنفسه ولم تكثرت عزيز كثيرا لما يطرأ على المحل من تحول او ضرور كانت تحمل باليوم الذي يحل فيه عزيز مكان ابيه ليستقل عن عمه ويعيد الى المحل سيرته الاولى . وفي سبيل ذلك وقفت نفسها على تربية وحيدها ارسلته الى الكتاب في سن مبكرة وزودته بعلم خاص ليزيده علما بالحساب والمعاملة . ولم تأل في تذكيره بسيरा جداه من آل البنان ، بل دفعها اخلاصا لقره الى التنويه له ببطولات النجاش ومثله العليا واجداه الاسطورية ورثت فيه - بلا وعي وبوعي احبانا - الحذر من عمه وزوجته والفتور منها وشجنت قلبه باتباع العداوة التي اخسرت بين ابيه وعمه ، وانحضاء ابيه الغرب المريب . (الذي ظهر بعد ذلك ان قرة قد قتله) وكان قرة قد نسي لم يبق حيا الا في قلب عزيزة ودرجة ما في خيال عزيز . وثمة حكمة بظلمة كان تمتع تاملاتها ان تجوب البلدان بحثا عنه ، ان تمر عليه وان تكشف قاتليه ، ان تتنعم ان تعيد ميزان العدل الى استوائه الا يذى ان يستعيد القلب صفاته .

وما ان جاوز عزيز العاشرة حتى طالبت عزيزة ان يتدرب في عمل ابيه وسرعان ما وافق رمانه .

ونظر رمانه متعلا كلما وجد الفراق . وها هو عزيز يجلس في مكان ابيه في حجرة الادارة انه يقدم بخطوات ثابتة تنبئ عن رجاحة العقل . ويطرق بلا شك باب المراهقة . صبي جميل مفهم بالحوية . قامة طويلة ورشيقة ، حذب الملاصح ، يلوح الغلق في عينه كما يلوح التفكير . وبينهما جمالة محسوسة ولكن بلا لغة حقيقية .

وثمة نفور ايضا يتوارى وراء الكلمة المذنبية والانتامة الحلوة . وتمر الايام ثمة صمت ينذر بهجوب عاصفة . نظرات عزيز لا تبشر بخير . منذ شارف بلوغ الرشد ورمانه يتوقع منه خربة قاسية . لم يفلح في كسب لفته ، بلذله ملائمة بجلالته ولم تزل قدمه رخم دهن الارض تحت قدميه بالزيت وما هو يشغف للانتقام .

وخاطبه ذات صباح بقوله :

- سمعا !

لاوردة من ينطق بها فايقن رمانه انها

مقدمة لشر .

- ماذا يا ابن اخي ؟





نجيب محفوظ

فقال يبدو كره ذكره ببعض احوال
ايه قره :
- اوى ان اسقل بتجارق ا
رغم انه توقع ذلك فقد توقعه منذ

وقت طويل ، ألا ان قلبه خاص في صدره
وتصمم
- حقا ؟ انت حر ، ولكن لماذا ؟ لما تفتت
قوتنا ؟

ولما يتقن من تصميم عزيز اجتماعه
الغضب وهتف :
- أنها الكراهية ، أنه الحقد الاسود ، انها
اللغة التي تطارد آل النجيب .
وفي نفس الليلة جاء اندار من وحيد
لرمانة بأنه اذا غادر داره فقد عرض نفسه
للهلاك .

وادر ك رمانة ان عزيز هو الذى اوقع بينه
وبين وحيد فتجهج على جناحه واهل عليه
سبا حتى اوشك يلتحم الاثنان في حراك
عنيف . عند ذاك اعترفت عزيزة بأنها هي
التي فطنت الى المؤامرة التي دبرها رمانة
لابنها بتحيضه على وسيد - رانها افضت
بظننها الى وحيد .

قبع رمانة في داره قضى على نفسه
بالسجن بلا حكم . يحيط به الخوف
ويسكن في قلبه الحزى . ينقش من ماله الغير
مستمر ومن مال وثيقة زوجته . يقتله
الضجر . يهرب من الضجر في الخمر
والخدرات . يمازس غضبه على الخدم
والجنود واللائث والمجهول ويطعن زوجته
وكأنه اراد كل شريك ان يبيت للآخر انه هو
العظيم ، فتلاحظ ان رمانة عقيم مثل ست
الذي فقد خضيته ، فسرهان ما تزوجت

وثيقة قريب لها . على حين تزوج رمانة من
جارية في داره ، وبثت لها بالقيدين انها
عقيمات وتزوج من ثالثة وثالثة واربعة حتى
تجرع كأس اليأس لآخر نقطة فيه .

عاش رمانة كما عاشت رثيفة في
الجحيم ، في دنيا الضجر بلا حب واستقل
عزيز على الملأ . بلده ، واعاده الى ايام
إزدهاره كما كان ايام قره ولم يساور وحيث
ارتاب فيه ، وجد في تنبيه عزيزة له ما طمأنه
من ناحية عزيز فزاره مهتئا ومضيافا عليه أمام
الحارة وضاه وحايته وقنع عزيز بممارسة الخير
في محله مع عماله وعماله وزبائنه ومن تيسر
له مساعدتهم من الخرافيش .

ويحتتم نجيب محفوظ القصة على لسان
سماعة الناجي « حمدا لله الذي اذنت رحمة
للعدل ان يظل في حارتنا ، حمدا لله الذي
أورث ابني خير ارث لسلطان الخير
والقوة » .

- ٣ -

تدل اسطورة ايزيس واوزيريس على ان
نجيب محفوظ وجد في النموذج الاسطوري
شيئا قد يكون بينه او نظاما او مضمونا أراى
شيء اخر - مجرد فكر القارئ - ويكسب هذا
النموذج بعدا مبتكرا يتلأم مع الظروف
التي يعيش فيها الكاتب في السبعينات من
هذا القرن . وتبدو الاسطورة هنا وكأنها
القوة للشكل التي تنظم هذا العمل ذلك
لانها كانت تقليدية جامعية تعبر عن قيم
تجمعت منذ عهد بعيد .

لن استعرض هنا كافة الاسباب التي
جعلت نجيب محفوظ يلجأ الى الاساطير بل
سأكتفى بذكر بعض منها ، على سبيل المثال
حاول المؤلف ان يجد في الانسان المصري
الذي غيخته ظروف التحول الاجتماعي
الذي حدث نتيجة لحركة التصنيع صدى
لبعض القيم الانسانية الخالدة خاصة في
صراع الخير ضد الشر ، فالاسطورة تسبح
الجبال للتأمل الفلسفي حيث تكتسب نفع
الاساطير بعدا جديدا نتيجة لعلاقة الانسان
بكل ما يحيط به والنسب الثاني انها تشبع
بعض الحاجات البشرية العامة كالتصاير
بعض الشر وانها على هذا الاساس عنصر
ضروري ولا غنى عنه بالنسبة للثقافات
الانسانية في كل مراحل تطورها
الاخلاقي .



اذن فاسطورة ايزيس تكشف عن واقع
طبيعي وتاريخي وفلسفي - من خلال المجاز
أو الاستعارة ولانها التعبير الجماعي عن
احتياجات المجتمع وهن العواطف التي تنظم
سلوك اعضاءه فتؤلف نسق الرموز التي
يتمسك بها المجتمع باعتبارها احد العناصر
الاساسية وحدة المجتمع وتضامنه . بل
نستطيع ان نذهب الى حد اعتبار نسق الرموز
أحد الملامح الرئيسية التي تصلح اساسا
لتمييز الاداب التي تدرسها احداها عن
الآخرى لان كل ادب له اساقفه الرمزية
الخاصة به والتي تنبع من ميراثه الاسطوري
والتي تتمثل بوجه خاص في الشعائر لدينية
والممارسات والطقوس الخاصة بالناسبات في
حياة الفرد مثل الزواج أو العمل والدخول
الى مجتمع الرجال البالغين . لذلك نشأت
المدراس التقليدية التي تدرس البناء
الاجتماعي مدخل رمزي بالبحث عن
المعنى الكامن وراء الظواهر الاجتماعية التي
تعتبر في هذه الحالة رموزا ينهى تفسيرها .

لهذا فقد عرّس نجيب محفوظ في هذا
الموروث جلوده فنه ويطل الواقع - في نفس
السوق هو المصدر الحى لشخصياته
الادبية . بل ولا تختلف في الواقع من حيث
قوة الاقتناع ووضوح ابعاد الشخصية التي
يتجاوز فيها في آن واحد - ما هو جليل
وما هو غير سام ، كما يتجاوز الحب والبغض
كذلك وايضا التواضع والكبرياء والحب
والطية . ومن هراستنا لهذه القصة نكتشف

ان الموروث ليس في المحتوى فقط بل في الشكل ايضا. وان هذا الموروث طبعيا وتجريديا في آن واحد . ومن صورة الطبيعة نجد ان ابعاد الشخصيات واحدة والروتين الذي ينظم حياتنا واحد في الاسطورة والقصة ، ومن صورة التجريد ما نراه من ذكر عبارات مجردة واضحة عن الخير والعدل والقوة . . الخ أي ان الموروث ليس فقط في الموضوع وإنما في الشكل ايضا وان السر السدي يراه المؤلف ليس في أن يحكي الاسطورة وإنما في أن يكتب على طريقة الاسطورة وهو يؤدي ذلك العمل فالمؤلف يرى ان الادب نتاج أنساني يسد كفه من ضروب النتائج حاجات انسانية وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها وتعرضها للتحليل .

ومن دراستنا لهذا العمل تتضح لنا بوضوح التيارات الفكرية والقضايا التي تشغل عصر المؤلف بل وتكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقل للانسان المعاصر ، وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو في مرآة شخصيات اسطورية بعد ان يسبغ عليهم من نفسه ويغنيهم من روحه . ويقرهم بذلك الى نوسنا هورفي الواقع بمبيهم ولكنهم يحيا بهم . ومن اهم القضايا التي تصورها الاسطورة هي قضية الخير والشر وقد استطاع نجيب محفوظ ان يقدم صورة كاملة متكاملة الابعاد لشخصياته الادبية بحيث تمثل فيها مجموعة الفضائل والنقائص وجعلها مثالا ينضى بالحياة من ثانيا التصوير الفني حتى ظهرت الشخصيات غنية في نواحيها الفنية وأكثر انقائها واكمل مصيرا من نظائرها في الطبيعة . فنراه بصورة قرة - اوزيريس - وسيا ، تشع من عيته جذبية ورث من امه المحاسن ، دقة قساستها ورسلقتها عبا عرف به من تهذيب واستقامة ، كانه شمس الدين في جاله وعقلوبه دون قوته . اما رمانة مقابل - ست - فكان قصير بدني مثل بزميل ، غافق اللون ، غليظ القسام . وكان قرة أقدر منه في الادارة والتجارة ، واتقى منه في المعاملة وقد احبه العمال لسماعته وجوده وكان رمانة يخالف اخيه وحيد - رع في الاسطورة - في الغرزة ويتورط في المغامرات بهم ، ويتنقد - اذا سكر - شقيقه قرة حاسدا وساخرا .

مكان والده دون معارضة من رع . وهكذا نرى ان الحل ليس حاسبا ايضا ولكنه تسويه وكل طرف يخرج بشيء .

كذلك نرى ان قرة عندما اراد ان يستقل بتجارته دون مباركة وحيد لهذا الاجراء اغتصق وقتل . ولكن عندما اراد عزيز ان يفصل عن عمه رمانة ادركت عزيزة ان هذا الفصل لن يتبع ما لم يباركه وحيد ولهذا تدخلت واوقعت بين وحيد ورمانة في الوقت المناسب وهكذا نجح عزيز في الاستقلال باملاك والده وتجارته . وهذا بين ان نجيب محفوظ قرأ الاسطورة القارة الصحيحة وتبين له أنه لا عدالة ولا خير ما لم تسانداهما القوة . وكذلك هناك مبدأ آخر هام : وجرد فترة من التوقف قبل الحسم في أي مشكلة . والحق انه ليس هناك حسم ولكن هناك تسوية

ويستعمل المؤلف البناء السردي في تصوير الشخصيات أي التعارض فكما راينا يصور قرة عكس رمانة لتعميق التعارض بين الخير والشر نجده يتبع نفس المنهج في تصوير رثيفة زوجة رمانة - اوست - وعزيزة - ايزيس زوجة اوزيريس فيرى ان نظرة عزيزة ثابتة وهادئة تومي بالطمأنينة ، اما نظرة رثيفة قلقة خائفة السريع كانما تستقره عين الآخرين بلا توقف ويلوح فيها ذكاء اسود .

ولكن الاسطورة وكذلك القصة لا يقتصران على معالجة الخير والشر فقط بل يتناولوا معالجة تصفية قضية علاقة القوة والعدل ايضا .

فهناك في الاسطورة سبارتا خامضة عن علاقات بالقوة .

فهناك من ترجم العبارة الميروغليبية كما يلي : « ان العدل فوق القوة » وهناك ترجمة اخرى هي « العدل سيد القوة » اما فولكرت فيترجها « العدل ما لك القوة » ولكن في الحقيقة ان وقائع الاسطورة تحكي وكما فسرها نجيب محفوظ ان العدل بدون القوة ضعيفا فنحن نرى ان الحق كان في جانب حورس ولكن القضية استمرت لثمانين عاما وذلك لان « رع » لم يبارك حورس وكان يساند « ست » وهذا فقد عرقل سير العدالة . ولكن عندما ارسلت نيت العظيمة والام المقدسة خطابا الى الانبياء قائلة : « سلموا وظيفة اوزيريس لولده حورس وهووضوا ست . وضع حورس

اسانيد البحث :

- 1- ابو زيد محمد « الرمز الاسطوري والبناء الاجتماعي » ، عالم الفكر ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥) - ٣ - ٢٢ .
- 2- اسعد سامية « الاسطورة في الادب الفرنسي المعاصر » ، عالم الفكر ، المجلد ١٦ ، العدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥) - ١٠٩ - ١٣٤ .
- 3- زايد ، عبد الحميد « الرمز والاسطورة الفرعونية » ، عالم الفكر ، مجلد ١٦ العدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥) - ٢٩ - ٦٤ .
- 4- محفوظ نجيب « ملحمة الجرافيش » دار مصر للطباعة ، د . ت .
- 5- هلال ، غنيمي « النماذج الانسانية في الدراسات الادبية المقارنة » ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٥٧ .
- 6- Barthes, Roland : *Metholgie-Paris*
- 7- Hyman, Stanlay E. *The Armed Vision- New Yew Yourk A.A. Knopp, 1947*
- 8- Simpson, W. W. and Faulkner, R.O. and Wante. E.F. *The Literature of Ancient Egypt- New Haven and London Yale Univarsty Press, 1977.*



مدخل إلى الرواية السياسية عند احسان عبد القدوس

مصطفى عبد الفتى

بالمحكى الدستوري والتشريعات القائمة
منطق الثورة وقانونها الخاص .

وقد بدأ هذا واضحاً بعد ذلك في الفترة
بين عامي ١٩٥٢/١٩٥٤ ، ففي وقت
كانت فيه القوى القديمة تتجمع للنيل من
القوى العسكرية الجديدة وجذبت هذه
القوى نفسها في مواجهة حتمية سريعة لا
تحتمل التأخير ، مع المحكك الدستوري ،
إطلاقاً لصالحاتها ونفياً لخصومها^(١) .

وهذا هو ما يفسر عزوف ثوار يوليو عن
التصدي للقوى القديمة بإجراءات قانونية ،
فقد تعلموا جيداً منطق الأنظمة الثورية من
أن (جوهر الحكم هو القوة)^(٢) ، وهو ما
يفسر كل إجراءات الثورة التي واجهت بها
القوى القديمة وحالت دون ترك الفرصة لها
لمواجهتها أو الحكم بالمنطق القديم .

وعلى هذا النحو ، تحدثت المواجهة بين
القوى الجديدة والمتقنين ..
هذه هي الفترة التي شهدت تطور
احسان عبد القدوس - كمثقف - في
مرحلة الأولى - الثورية - ثم في مرحلته
الثانية بعد عام ١٩٥٤ حيث كانت أزمة
ساريس في هذا الصمام ، الأخير ، تلقى
بظلالها على كل مواقف المثقفين .

وهو ما يطرح علينا الاشكالية الأولى في
هذا المدخل .

وبهذا ، لا بد قبل أن نخلص إلى أهم
ملامح الرواية السياسية عند احسان عبد
القدوس أن نرصد موقف هذا المثقف من
السلطة الحاكمة سواء قبل ثورة ٥٢ أو
بعدها ، لنرى ، إلى أي حد أثرت هذه
المواجهة في النتائج الابداعية له .

سوف نتحدث هذه المواجهة عند عدة
تحويلات ..

على العكس مما يمنحه العمل الابداعي
لصاحبه من شهرة ، فإن شهرة احسان عبد
القدوس جاءت من كتابة المقالة السياسية ،
ومواصلته الهجوم على النظام القائم في نهاية
الاربعينات وديانة الخمسينات قبل ثورة

الفرنسية هناك يذهبون إلى مقدمات هذه
الثورة ويعملون لها ، إذ لجأوا إلى وكل
وسائل النشر للمناظرة في عسايبها
وسايلها ، ويرغم أن أغلب هذه الكتابات
كانت تأخذ شكل المقالات أو المنشورات أو
الشعر الهجائي إلا أن ذلك الجدل انتقل إلى
الرواية الثرية التي كانت قد ازدهرت منذ
سنين قليلة^(٣) .

فهذا التشابه لا يخلو من دافع واحد ..
في الغرب - كما في الشرق - كان القرن
الثامن عشر يمر بعصر الاستنارة أو التور
Siccle des Lumieres وفي فترة تنسحب
بإحداثها على الغرب كما تنسحب على
الشرق ، خاصة في مصر ، فهذه الفترة
شهدت في تطورها طور النضج في الفترة
الليبرالية بين عامي ١٩٢٣/١٩٥٢ ، ومن
ثم غلبت على مفاهيم هذه الفترة مفاهيم
كثيرة مثل : الدولة والامة والحزب
والدستور والأحزاب والملكية المقيدة .. إلى
غير ذلك مما انعكس معه هذا الصراع الذي
يلخص الفترة الليبرالية في مصر ، الصراع
بين السلطة الشعبية والسلطة السياسية في
حضور القوى الاحتلالية .

وقد كان أهم ظواهر هذه الفترة غلبة
الاتجاه الاصلاحى على الاتجاه الثورى ،
وهو الاتجاه الذى تغير إلى درجة ١٨٠ درجة
مئوية بعد مجيء ثورة ١٩٥٢ ، إذ سيتبدل

تشابه لا يمكن انكاره بين الرواية
السياسية عندنا ومثيلتها في الغرب في نهاية
القرن الثامن عشر ، ففي الوقت الذى
نستطيع ان نرصد فيه عندنا عدة تفسيرات
سياسية واجتماعية ادت إلى ظهور هذا
اللون من الادب ، فالتنا نستطيع ان نرى
تطور مثل هذا اللون عملاً في دعاء الثورة



احسان عبد القدوس

٥٢ ، وخاصة ، الفترة التي شهدت أعلى درجات الحرية وأثرها بين عامي ١٩٥٢ / ٥٠ .

لقد شارك في كثير من الممارك السياسية ضد القصر ، وضد الوزارات الموالية له ، ومن هذه الممارك وأشهرها معركة (الأسلحة والذخيرة الفاسدة) ، ففي مقالة له تحت هذا العنوان راجع يهباجم القصر عفتسافضط على رئيس ديوان المحاسبة الذي ضمن تقريره السنوي أول إشارة لتجارة الملك وحاشيته في الأسلحة التي كانت تشتري فاسدة مقابل عمولات ضخمة ، ثم ترسل للجيش المصري في فلسطين ، وما لبث أن قدم هذا التقرير خلال سؤال إلى مجلس الشيوخ حول السؤال عن سبب استقالة رئيس ديوان المحاسبة ، وما لبث أن حول السؤال ، إلى السلي قسم إلى رئيس الوزراء ، إلى استجواب دون جدوى .

لقد صدرت روز اليوسف حاملة اعنف مقالات احسان عبد القدوس ضد النظام القائم ، ومن هذه المقالات ما راجع فيها بشير إلى هذا الاستجواب ، يقول (البيت والمستجوب) أن هؤلاء الضباط والجنود لم يهزمهم جرأة العدو وحكمته ، إنما هزمهم جرأة موردي السلاح والذخيرة الذين تعاملت معهم وزارة الدفاع . . . و . . . أن كل ضابط وجندي - وألقوا صراحة - لم يعد يطمئن بعد التي سمعته في مجلس الشيوخ ، إلى الأسلحة وذخيرته في وعظما يفقد الجندي ثقته بسلاحه ، يفقد شجاعته بنفسه ، ويفقد روح القتال ، ويضع مستقبل مصر^(١) .

وتوالى لقرارات التي تؤكد تصدى اصحابها لما يقال للنيل من الصحفيين والمثقفين دون جدوى ، لكنها ثبت فشل النظام القائم في التصدي لمعالجة الأمور ، وقد راح احسان يوالى كتاباته ، وأهم هذه الكتابات مقالته المعنونة (دولة القتل) ، يهاجم فيها كل المسؤولين : رئيس الوزراء ، وزير التموين ، وزير الداخلية ، وزير الخيرية ، وزير التسيون والأشغال والتجارة ، بل والمعارضة ، مؤكداً أن كل هؤلاء (فاشلون) ، ورغم ذلك فليس بينهم واحد يخاف من فشله أن يتدم عليه ، بل أن هذا القتل هو الذي يؤهله لحكم مصر ، وهو الذي يحتفظ له بسلطوته ونفوذه ، وهو الذي يؤهله للتصويب والجاه^(٢) ، وصل هذا النحو ، لا يجد مجلس الوزراء أمامه غير القرارات التي تحول دون النشر ، ويتدرج بالقوانين من أجل تكميم الأفواه ، فيكتب احسان عن (الفساد لئى تعممه القوانين) . وبعد هذا العنوان يتحدى الوزارة القائمة فيقول (سننشر . . وننشر . . وننشر . . ولن نخاف ، ولن نكتف عن صايت أو مرتش أو مسمار . . من هؤلاء الذين لم يستطيعوا حماية أنفسهم من شر أنفسهم ، فمضوا إلى حمايتهم بالقرارات والقوانين^(٣)) .

وبعد عدة أيام تصدر روز اليوسف وعلى غلافها الخارجي صورة لرئيس الوزراء وقد أسسك بيده مسدساً قتب عليه «مصادرة الخريجات» راح يسدده إلى صدر «المصري انفسى» ، الشخصية التي كانت المجلة تتخذها رمزاً للشعب وكتب تحتها عبارة «الاحتياط السياسي الذى لا يعاقب عليه

القانون»^(٤) ، وداخل هذا العدد يكتب احسان عبد القدوس يهاجم الحكومة وأنها حكومة جبانة . . فقدت الثقة بنفسها ، وفقدت الثقة ببلدائها .

وفي هذه الكتابات كان يوجه إلى الحكومة سهام النقد المتوالية ، وخاصة ، في هذه الفترة ، التي لم تجد الحكومة أمامها لمواجهة هذه الأقاليم غير أن تدفع بأحد نوابها لاصدار تشريعات صحفية من الملك وحكومته لمواجهة هذا ، غير أن احسان عبد القدوس راح في مقالاته المتوالية يدعوا هذه الحكومة إلى الاستقالة وهو ما تصمد أن يضمته عنوان كتب تحت مقالته يقول (هذه الحكومة . . يجب أن تستقيل) ، داعياً في كل مرة إلى هذه الاستقالة ولا لأن الشعب ديسوى ، بل لأنها ليست حكومة ديمقراطية ، ولا تفهم للديمقراطية معنى إلا معنى الإستمرار في الحكم^(٥) .

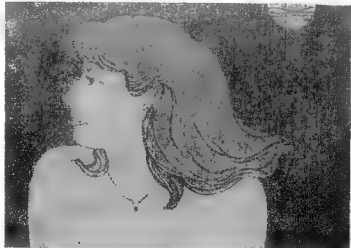
وإلى جانب هذا الدور الذي كانت تقوم به روز اليوسف بواسطة صاحبها احسان ، فإن معاصري هذه الفترة يؤكدون أن المجلة كانت مكان الالتقاء جميع التيارات الفكرية في هذا الوقت ، حتى أن احسان يؤكد أنه التقى بعدد كبير من العسكريين بينهم جمال عبد الناصر قبل قيام الثورة^(٦) .

غير أنه مع قيام ثورة ١٩٥٢ بدأ التحول الثاني في حياة احسان عبد القدوس . .

وقد كان هذا التحول يرتبط بسلوك الثورة أول قيامها . . لقد اصبح واضحاً منذ قيام هذه الثورة أنها جاءت ولا تبغى غير الإصلاح ، ووضع الأمور في نصابها بشكل دستوري ، وتلخص هذا كله في أول بيان رسمى اذاعته الثورة في اليوم التالي لقيامها - ٢٤ يوليو - جاء فيه هذه العبارة :

«إننا ننشد الإصلاح والتطهير في الجيش وفي جميع مرافق البلاد ، ورفع لواء الدستور» .

اذن ، فإن أهداف الثورة منذ قيامها لم تعد ثلاثة أهداف : الإصلاح ، التطهير ، الدستور . وقد كانت الثورة صادقة - بالفعل - في هذا ، غير أنه يمضى الوقت بدأت تترك أنها لن تستطيع اجراء أى تغيير دون مواجهة القوى القديمة التي تتعوق حركتها ، وقد بدأت هذه المواجهة منذ الغاء



الانقلاب واصدار قوانين الإصلاح الزراعي وتنظيم الأحزاب وما إلى ذلك ، وما لبث أن تحول الإصلاح إلى لون آخر من ألوان التغيير مثل حل الأحزاب والغاء الدستور ، والتخفيف على العديد من السياسيين القدامى واعتقالهم ، وفي الاتجاه المقابل ، راحت تشا هبة التحرير لتستطيع مواجهة المؤسسات الخيرية والدستورية القديمة .

وعلى هذا النحو ، بدأ واضحاً في الفترة الأولى ن الثورة تسعى إلى أحداث تغيير جذري ، فانفتحت اصوات السياسيين القدامى وعدد كبير من متفهمين ، يتادون باعادة الأحزاب والدستور وما إلى ذلك . .

واضافة هذه الرموز تعني اعادة العهد القديم كله .

وبدا في هذا الوقت أن الثورة تسعى إلى التغيير الحاد ، وهو ما ظهرت آثاره واضحة في الخلاف الذي قام بين محمد نجيب (الذي تمسك بالديموقراطية) وجمال عبد الناصر (الذي تمسك بالثورة) ، الأول دعا إلى الديمقراطية والآخر إلى الثورة .

وقد وضعت الديمقراطية وجهاً لوجه أمام الثورة في معادلة غير معادلة .

• فإين كان احسان عبد القدوس في هذا الوقت ؟

لقد وجد نفسه - كعديد من المثقفين - في مأزق الاختيار الصعب بين الديمقراطية والثورة .

كان عليه ان يختار بين الطرفين . .

وقد اختار احسان الديمقراطية وإن بدا تعاطفه واضحا مع العسكريين ، دعا إلى أن يكشف العسكريون عن انفسهم ويتعاملون مع العهد الجديد من خلال حزب سياسي منظم ، ولخص رأيه في هذا الوقت في اعرض مقالاته بـروز اليوسف ، إذ كتب في ٢٩ مارس ١٩٥٤ (وكانت أزمة مارس في طريقها إلى اهلاء كفة العسكريين) مقالته التي كان عنوانها (العصاية السرية التي تحكم مصر) (١١) ، راح فيها يهدو إلى النظام الديمقراطي من خلال الأحزاب .

والمقالة ، وإن احتوت - ضمناً - على رأي غالبية المثقفين في هذا الوقت بضرورة عودة العسكريين إلى الكنتات ، غير أنها رفضت عودة (جلس قيادة الثورة) إلى هذه الكنتات ؛ أن يعود الجيش إلى الكنتات ،

هذا أمر ضروري ، أما أن يعود الضباط الذين قاموا بالثورة ، فإن هذا مستحيل ، وراح احسان يتساءل مستكراً : كيف يعود جمال عبد الناصر ليقيم زنجاراً أمام أي لواء ، ويرفع يده «تنظيم سلام» لكل «اميرالاي» ، وعلى هذا النحو ، دعا صراحة إلى وان يؤلف مجلس الثورة حزباً ليقهروا كسياسيين وليس كمسكرين .

كان هذا اختيار احسان إلى دفع ثمنه غالباً . .

قبض عليه ، وادخل إلى السجن اأخرى ، وظل في الحبس الانفرادي خمسة وتسعين يوماً بـزنزاة واحدة ، ولم يجد من أن لآخر غير المحقق المتجهم الذي كان يصرخ فيه وان تمتك هي قلب نظام الحكم» (١٢) .

لقد كان السجن كافياً لغير قناعات احسان عبد القدوس تألى لتفويض .

والواقع أن دخول احسان السجن والخروج منه بعد ثلاثة اشهر دفع به إلى الاقتلاع عن المعارضة تماماً ؛ وقد عاينت بنفسى مدى المرارة الشديدة التي كان يتز لها وجهه كلما جاء ذكر فترة السجن ، لقد بلغت هذه المرارة إلى درجة أنه لم يعد يقابل جمال عبد الناصر كما كان يفعل من قبل ، ولم يعد يتنادى به باللقب المفضل بينها (ياجمي) ، إنه لم يستطع أن يتادى جمال عبد الناصر قط إلا بعبارة (الفسم . . يا سباحة الرئيس) (١٣) .

لقد ارتد احسان من موقف التأييد المشروط ، أو للمعارضة الخالصة إلى موقف التأييد المطلق وإلى الخضوع الكامل .

ورغم أن عبد الناصر سمح له بأن يكتب قصة اعتقاله وينشرها في روز اليوسف فيها بعد (١٤) ، في محاولة لاسترضائه ، بعد أن عاين خوفه الشديد ؛ فإن احسان لم يعد قط كما كان من قبل ، وهو ما انعكس على موقفه من النظام فيها بعد .

لقد خرج من السجن عقب أزمة ٥٤ بعدة أشهر ، وكانت الثورة في سبيلها لإنهاء اجراءاتها الانتقامية من كل القوى المعارضة لها : سواء في النقابات (كتفابة الصحفيين وتقابة المحامين) ، أو في الجماعة (في اتخاذ موقف حاد من الطلبة واساتذة الجامعة) إلى غير ذلك من المؤسسات الثقافية والسياسية إلى جانب ان الثورة كانت تفرض الرقابة على الصحف والصحفيين .

لقد وجد احسان نفسه في عالم آخر تماماً .

في هذه الفترة ، تواترت محاولات احسان عبد القدوس الأولى ؛ لم يجد أمامه غير حل واحد وقع عليه لأول مرة ، هو ، الحرب ، مراوغة هذا النظام وطاعته في الوقت نفسه ؛ وهو يبرر هذا الموقف فيقول : «لاهرب بنفسى وروز اليوسف من ثقل الرقابة كشفت صفحاتها السياسية وفتحت صفحات اوسع للمواد الاجتماعية والادبية» (١٥) .

هذا بالنسبة للمجلة ، فمصاداً عن صاحبها ؟

انجه إلى لون آخر من الكتابه ، فبعد أن استحال فرصة أن يكتب المقالة السياسية التي كان فارسيها ، أو يمارس الحملات الصحفية التي كان يجيدها ، لم يجد أمامه إلا غير القصة والرواية . .

ولم تتمتع كتاباته الأولى لومانن الوان الكتابة الروائية مثل (صانع الحب) راح يعبر فيها - بأسلوب الرحالة - من بعض الحالات العاطفية البسيطة ، وكان قد انتهى من كتابة سيناريو لسينما ما لبث ان تحول إلى فيلم بعنوان (الله معنا) راح فيه يكيل المديح فلشورة ورجالها ، ويشيد بالضباط الأحرار ، ويصامح العهد البائد والاسلحة الفاسدة والفساد وما إلى ذلك ، وما لبث أن اقرب ، أكثر ، من الرواية ليغرق طويلاً في المشاكل العاطفية ويغترف من منبع الصالونات القديمة ، وهو يعبر عن هذه الفترة احسن تعبير بهذه الشهادة التي يقدمها بعد ذلك بوقت طويل ، فيقول وكان يملأن



الاحساس بأنني فقدت الأمل في استعادة حريتي السياسية وبدأ تركيزي على الناحية الاجتماعية والفنية»^(١٣).

اليس هذا هو الانحياز الذي كرس له من قبل في روز اليوسف .

عاش احسان فترة ازدهارية عاتية بين الصحافة والادب ، الصحافة بعالمها المرئي والواضح ، والادب بعلمه الخفي والرمزي .. ولم يعد ملك الآن (ورواء) شهرور المسجن وويلاته غير الخيال الثاني ، الرواية ، ليس هناك بديل غيرها ، لقد انتهى الزمن الذهبي له ولقد انتهى بقيام الثورة لحلال الصحافة الطبيعية ضد العهد الماضي»^(١٤).

ومن يرصد كتابات احسان عبد القدوس لصحفية أو - حتى - الروائية ، يدرك ، إنه رغم ما يغلب عليها من مسحة سياسية ، فإنه كان يكتب ووراء يده بطق دائماً الرقيب العسكري سواء كان هذا في فترات الثورة الأولى أو حتى الآن ..

وقد كان هذا الشعور عليه الداخل أكثر مما يربط به من الخارج . وقد يكون من المثير ان نستطرد قليلاً عند هذه النقطة لنرى تكوينه الروائي . إن نجاحاً لا يذكر قط هذه الفترة دون ان يذكر معها قول جمال عبد الناصر له فور خروجه من السجن :

«أنا أعالجك نفسياً لتنتير»^(١٥) .

وثمة حادثة واحدة يمكن أن نتيج منها من احساس احسان عبد القدوس ، فبعد ان كتب رواية (انف وثلاثة حيون) ، وأثارت كثيراً من الهجة إلى درجة أن اضطرها البعض إلى مجلس الامة منهياً صاحبها بالإنسية والتنازل عن كثير من القيم ، وما لبث مجلس الامة أن حوفا إلى النيابة لمحكمة صاحبها ، فإن احسان وجد نفسه مطلوباً في النيابة ومطعوناً في كثير من قيمه ، وهنا ، لم يجد أمامه غير اللجوء لبد عبد الناصر الذي أمر بتنازل النيابة عن استدعائه وحفظت القضية كلها»^(١٦) .

إن الكاتب لا يذكر قط هذه الحادثة ، أو غيرها ، إلا ويقول ، في صوت مؤثر وكنت أعيش دائماً في حماية جمال عبد الناصر»^(١٧) ، وهو ما يلقى بظلال ثقيل على مدى قناعاته الشخصية من النظام والدرجة إلى أصبح عندها مؤبداً له بغير تحفظات .

الاعتبار ان عبد الناصر نفسه كان يسمح بذلك ، وهو ما حدث مع أكثر من كاتب آخر (كوفيق الحكيم وسعد الدين وهبة .. وغيرها) مدام يحدث هذا داخل النظام ونحت مظلته .

وهو ما نستطيع ان نقرب فيه ، أكثر ، من الرواية عند احسان .

يمكن أن نلاحظ أن روايات احسان ، الأولى ، بوجه خاص ، كانت تزخر بالسرود وتثرى بالأحداث العاطفية والتفصيلات الكثيرة التي تعبر ، بشكل ما ، عن (الحالة) الداخلية للروائي المثقف ، الذي كان في سبيله ليتآلف مع النظام الجديد ، (ويكن ان تفرب أكثر من مثال هنا) لعل أهم هذه الأمثلة روايته (لا تطفئ الشمس ، انف وثلاثة حيون) .

كما يمكن تفسير إيغاله في الجنس بمثل هذه (الحالة) ، فلفي تصويره لبعض القضايا العاطفية شأن يلجأ لهذا (التأنيب) في مجتمع يعلم جيداً أنه لن يقبل منه مثل هذا ويملك الصورة ، وهو ما ينفي عنه ما رده هو من نفسه ، أو ما رده عنه غيره ، من أنه يسعى إلى كسر جود التقاليد الشرقية أو اظهار الطبيعة البشرية كما هي ، فثمة فارق كبير بين فلوير الذي نشر قصة مدام بوفاري فثارت ضجة في عصره انتهت به إلى القضاء ، وبين احسان الذي ينجح في مجتمع مغاير وفي زمن مغاير (فلوير يمكن ان تتكرر نسخته في جان جاك روسو وإسكار وأبلد وغيرها ، لكنه لا يتكرر في احسان الذي يظهر المشاعر الجنسية السافرة في بعض أعماله مثل (نفس واليوم وغداً) بشكل لا يتسق مع وظيفة الفن أو مضمونه) .

إن تسحق الفن واستخدامه علزاً دون توظيفه في تسييس العمل الفني يعكس درجة من درجات (الانقطاع) النفس عند الفنان العربي ، وهو مكون مضغوط تحت عوامل كثيرة لا يتيسر له الخروج ، اللهم إلا ، تحت ضغط عوامل أخرى ينتج عنها الأثرية التي تثير صخباً يشيع ذات الكاتب .

وهذا الألباع مرتبط كثيراً بطفولة هذا الكاتب منذ نعومة أظفاره منذ كان صبياً في حضان السيلة (روز اليوسف) وفي صالونها البهيج حيث حشد الفنانين والسياسيين ، وحيث كان يغلب هذا العالم الولد (محمد عبد القدوس) الفنان الذي كان يطمح هذا

وهو ما يسلو أكثر خلال الرواية ، والرواية السياسية بوجه خاص .

ومن هنا ، يمكن رصد موقف احسان عبد القدوس من الثورة : التأييد الكامل بعد عام ١٩٥٢ إلى التأييد المشروط إبان أزمة مارس ١٩٥٤ ، فالتنازل مع النظام وسأيرته في الحقبة التالية .

في هذا الاطار ، فإن احسان لم يكن ليجرؤ على توجيه سهام النقد إلى النظام دون (حماية عبد الناصر) ، أي ، ان النقد كان يوجه من داخل النظام لا خارجه ، بتلمس الرموز والأمراء في الحكايات وتغيبها ، وهو ماظهر في العديد من الروايات ، منها روايته (هبة من الصفيح الرديء) ، التي حاول فيها - في منتصف الستينات - توجيه النقد إلى المجتمع لكن بطريقة المأونة وأخذت لها أسياً بعيداً سن الموضوع .. واستخدمت مسزجات كثيرة .. وجعلت أحداثها تدور داخل قرية بعيدة»^(١٨) .

ويتبع من ذهن القاري لمحمق المغرض وفاعليه ، الهدف ، الذي يزعم الروائي أنه يهدف إليه ، وقد بلغ من البراعة في هذا الصدد إلى درجة أن جمال عبد الناصر قرأ القصة «واصدر امره للتليغرافون بانخراجها»^(١٩) ، وهو ما لاحظته احسان نفسه ودهش له كثيراً ، ولو أن جمال عبد الناصر كان قد «فاته» فهمها لما كان سيسمح بانخراجها في التليغرافون ، مع وضع في

العالم الزاخر بالأصواء ، ثم هذا الأشباح المرتبط بفترة الحملات الصحفية الساجدة والضجة العالية التي وجد لها متنفساً صريحاً في عامي ١٩٥٢/٥١ هذه الفترة الثرية من تاريخ مصر .

ويمكن التبدل على هذا أكثر ، حين نقرب من عالمه الروائي ..
فلنبط إلى الرواية السياسية عند احسان عبد القدوس .

في هذا العالم الذي عرف احسان بهد خروجه من السجن ، والذي عاش فيه بشروط خارجية ، هذا العالم ، هو الذي فرض على احسان العيش فيه .

في هذا العالم لم يكن ليملك احسان بهد القدوس فيه فيرلق آثار انكساره ، ولم يجد أمله حيثل (نحن الآن في عام ٥٤ ويعد خروجه من السجن مباشرة) .. غير (الوسادة الخالية) ليسكن إليها فترة من الوقت ، ولم يمض زمن بعيد حتى كان يخرج بعدها بوابية تحمل هذا الاسم - الوسادة الخالية - تحمل كل أحلام الحب الفاضل الذي ينتهي بصاحبه إلى لون من ألوان الاضغاث المخيف أو هذه الرومانسية الأذلة .

إن هذه الرواية لا تخلو من مغزى ، فهي أول رواية بعد هذه الفترة المظلمة من حياته ، وأول رواية يمكن أن نجد فيها الانخفاق الأول ، والمصير الأخير الذي انتهى إليه .

وتتوالى الأعمال الروائية . .

المغامطة الصاخبة (في الطريق المسدود) و (أين همري) و (لا شيء يهم) و (أنف وثلاثة حيون) و (لا أنام) و (إي فوق الشجرة) إلى غير ذلك . .

المغامطة الوطنية (في بيتنا رجل) حول حادثة عثمان أمين ، و (لا تغفني الشمس) حول حرب ١٩٥٦ ، و (الرماساة لا تزال في جيبى) حول حرب ١٩٧٣ بعد آثار هزيمة ١٩٦٧ .

ويولى احسان عبد القدوس المجتمع عناية خاصة وإن مزج في قضاياها بين العاطفة بأرق معانيها والجسج بأساط معانيه في (النظارة السوداء) حيث دار الحوار طويلاً حول مجتمع ألتصعيرين وآثاره السيئة في

مصر ، و (أنا لا اكذب ولكني أجهل) حول الفوارق الطبقية والفقر ، ثم أن رواية مثل (علبة من الضعيف لردية) لا تخلو - رغم تلميحها السياسي - من آثار اجتماعية يحاول صاحبها بها أن يؤكد قضية اجتماعية ، أما رواية (الاشيء مهم) فتعني أمام الطبقة لارستقراطية التي يخصص لها احسان نماذج أخرى كثيرة في أعماله .

ولا بأس أن يجمع الروائي عدداً كبيراً من هؤلاء الارستقراطيين أو يستبدلهم بالاحتكاريين والاستغلايين ليعكس ألامهم المزيفة في رواية مثل (شيء في صدري) ، وهو لا يتردد في هذا كله عن الخروج إلى المجتمعات الحربية ليكتب في كثير من الجسج وقليل من الانصاف حول مجتمع السودان وعاداته في رواية (اللون الآخر) ، وحول عديد من مساوئ المجتمعات البترولية ماذجاً بالحدث الجسج بشكل مريح في روايتي (خلدني من هذا البرميل) و (أنا لم أؤلؤ) ، كما يقرب من كثير من (المهمل) السياسي في رواية (وغابت الشمس ولم يظهر القمر) .

وعلى هذا النحو ، يحقق احسان شهرته الجديدة بالجبهة في الرواية ، فهي الشكل الذي يسمح له بإثارة عديد من القضايا التي يخلط فيها (توايل) تأثير الشبهة ، وهو هذا يكون قد لقت النظر إليه بعنف شديد ، ومن ثم ، الشهرة الذائعة التي لم يشر عليها - كما هو الحال في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات - في صحفاته الرأى والخبر .

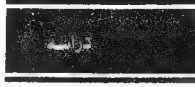
ولا يعني هذا أن احسان أقنع تماماً عن ممارسة الصحافة ، وإلحاً حرص عليها في شكل المقال السياسي الذي يحرص عليه من آن لآخر داخل مصر أو خارجها ، فبر أن المقال السياسي الآن لم يعد وحده - كما اشرنا - كافياً ، فضلاً عن أن الخلود عنه بين الصحافة والرواية حدود زائلة ، فالمقالة السياسية تثبت من رأى ، والرواية السياسية تثبت من رأى ، لا يثبت أن ينميه ليصبح (حالة) يصعد بها إلى أفق الرواية ، فتكون المساحة بين المقالة والرواية مساحة وهمية لا يتوقف عن الحركة فيها ذهاباً ورجوعاً ، وهو يصرح بهذا من آن لآخر ، حين يقول إن «ما اعجز عن نشره في مقال أشره في قصه وبالسبه لشخصية أخرى في خيالي» (١٦) .

وعلى هذا النحو ، نجح احسان عبد القدوس في أن يستبدل المقالة الرواية ، ونجح في أن يستمر الرواية ، وخاصة الرواية السياسية ، فيطوّر حدثاً بسيطاً تألي أحداثاً مركبة ، ويزيد من تضخيم (الشخصية) حتى تغلو (حالة) يمكن أن يضيف إليها ما يريد ، وهو بعد ذلك كله قطن إلى ما يمكن أن يبعث الأثارة ويملأ الدنيا بالضجيج فلجأ إلى الجسج ، وراح يغرف منه دون تلقى ، لقد عبر احسان عبد القدوس عن هذا كله حين قال في مقدمة إحدى رواياته «بعد أن تمت الثورة واستقر الوضع السياسي بدأت القصص تثير القراء وتثير الضجيج حولها أكثر مما تثيره المقالات والتعليقات السياسية» (١٧) .

وهو ما فطن إليه مبكراً - فاصبح من كتاب الرواية السياسية واشهرهم على الإطلاق

هوامش:

- (١) جدي وهبه ، معجم مصطلحات الادب ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ .
- (٢) طارق البشري ، الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٧ .
- (٣) مايكل كويلاند ، لعبة الامم ، تعريب مروان خير ، بيروت ، بدون .
- (٤) روز اليوسف ٦ يوليو ١٩٥٠ .
- (٥) روز اليوسف ٨ يوليو ١٩٥١ .
- (٦) روز اليوسف ١٧ يوليو ١٩٥١ .
- (٧) روز اليوسف ٣١ يوليو ١٩٥١ .
- (٨) روز اليوسف ٦ أغسطس ١٩٥١ .
- (٩) محضر نقاش شخص مع الأستاذ احسان عبد القدوس بمكتبة بالأهرام ١/٧/ ١٩٨٧ .
- (١٠) روز اليوسف ٢٩ مارس ١٩٥٤ .
- (١١) روز اليوسف ٧ سبتمبر ١٩٥٤ .
- (١٢) احسان عبد القدوس ، أسفة لم اهد استطيع ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون .
- (١٣) احسان عبد القدوس ، الهزيمة كان اسمها لاساطمة ، دار المنابر ، القاهرة ، بدون .
- (١٤) احسان عبد القدوس ، أنا حرة ، دار اللغيم ، بيروت ، ط ٢ بدون .
- (١٥) الأخبار نطق مايو ١٩٨٣ .
- (١٦) دعي ، ودموعي ، وابتماسقي ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون .



يوسف جوهر

بانوراما عالمه الروائي



عبد الغنى داود

يوسف جوهر روائي وكاتب قصة قصيرة منذ الثلاثينيات لكنه من جيل المظلومين الذين قاطعهم النقد، وظلت كثرة من أعماله الأدبية بعيدة عن تناول النقاد .

وللمفنان يوسف جوهر علاقة خاصة بالرواية المصرية . إذ كان ينهش علاقة عشق منذ بداية حياته الأدبية فقدم أولى رواياته «جراح عميقة» عام ١٩٤٢ ، وبعدها هجر هذه المحبوبة . . إذ اغتوهه السنين بأضواؤها وبريقها وانقاد لها مسحورا ، وغرق في بحار فرام آخر حيث قدم خلال حوالي أربعين عاما ما يقرب من مئتي سناريو للسينما المصرية . وكان كذلك يكتب القصة القصيرة في تلك الفترة بفرارة .

وقبلة . . ويعد أن شارف على السبعين - فهو من مواليد قوص محافظة قنا في ٢٠ إبريل عام ١٩١٢ يعود إلى محبته الأولى - الرواية . . وذلك بعد أن ازدادت خبرته بالحياة والناس ، كما ازدادت قدرته على تصوير الشخصيات وتنوع الأمزجة والطبائع في مخزونات خياله من الرجال والنساء . . عاد ليقدم في رواياته صور العصر والأحداث الجارية في شكل روايات متسلسلة نشرها في صحيفة الأهرام ، وقد تغير أسلوبه السردى في البلاغة والإحساس باللفظ إلى استخدام التشكيك الروائي الحديث وخاصة الأسلوب السينمائي . .

بسبب القمار والدخول في مغامرات التجارة والانتخابات ، ويضطر (مدحت) (وسميحة) وابنتها (ليل) للعيش في حي شعبي فقير . . ويمسود ابن الزوات (إسماعيل) مرة أخرى ليظهر في حياة سميحة . فيحاول أن يغوي حياة الرفاهية فتتجلب إليه ، وتفسد حياتها الزوجية ، ويضطر مدحت لتخليها ، وتتزوج إسماعيل الذي سرعان ما يضجر منها ويطلقها ، فتضطر للعمل في مصنع خياطه ، ويكون (مدحت) قد أتم دراسة الحقوق ، وعمل عاميا . . ويحدث أن تصاب الإته (ليل) عندما تسقط من فوق سطوح المنزل أثناء طوها ، فيذهبون بها إلى مستشفى ، فيسرع الجار الطيب (بهاء) - وهو غزل فقير متعلق بالطفلة ليل ويعرف سر الزوجين - إلى الأم (سميحة) التي تبرع إلى المستشفى ، وتلقى هناك (مدحت) ، فيمرد الصفاء ينهبها بعد شفائها (ليل) ، ويستأنفان حياتها الزوجية السعيدة .

وهذه الرواية - رغم أنها أولى أعمال المؤلف - إلا أنها تتميز بشاعرية الصياغة ، واتها إمتداد لأسلوب رواية (زينب) (لواء) الرواية محمد حسين هيكل . . وتتميز الرواية بقوة التحليل الذي يمكن الكاتب من جمع أشياء مختلفة بها كائنات بشرية . . مع مزيج من الواقعية ، وسرعة البديهة في التعليق على الأحداث ، والإيجاز في رسم الشخصيات وصفاتها خلق النموذج . . فالكاتب معزوم بتصوير النماذج الطيبة والشريرة ، ورغم هذا فقد خائنته الذاكرة أحيانا في صياغة حبكة الرواية عندما لم يعد يتابع أي تبتته لشخصية الجدة (عموية) . . بدأ بها الرواية ولم يعد يذكرها إلا عندما أورد عنها (ليل) لديها لفترة . . ولا يجب هذه الرواية سوى كثرة المصادفات التي يلجأ إليها المؤلف لحل مشكلات السرد الروائي كلما اشتبك أمامه خيوط ومواقف الرواية ، ويربط العلاقة بين حوادثها ومواقف شخصوها ، وعدم القدرة على تكوين رؤية خاصة بالرواية تعرض الحياة كما هي لشريحة من الطبقة الوسطى المصرية في الثلاثينيات ، ويخلص النماذج الكادحة والفقيرة . . مصورا إيهاهم بطريقة فوتوغرافية ، وقد لعب المؤلف دور المعلق الاجتماعي والمحب على القضايا العامة مما جعل الرواية تنسم بنبرة خطابية . . حيث

عاد الروائي المعجوز بعد هذه السنين الطويلة إلى الرواية ليجد لها سآزالت في إنتظاره باقية على العهد . . لم يؤثر فيها خور السن والسقم ، ولم يستطع أن يفارقه . . وكأنه البحار الذي عاد إلى مرفأه الأمين بعد طول غربة وغياب ، أو كأنه العاشق المذنب الذي عادت إليه معشوقته بعد طول فراق ، وكان اللغاء حاراً رغم أنه يتم في خريف العمر . . ومن الغريب أن هذا اللقاء قد بعث الشباب في كاتبنا فعاد كاتباً وروائياً فنيا ممتلئا بالخيوية والبطالة للدرجة أنه كلما هم بكتابة قصة قصيرة تحولت بين يديه إلى رواية طويلة . . كما صرح هو بذلك . .

وببدأ بالحلقة الأولى من قصة الحب هذه . . حين قدم بأسلوبه الوصفي البلاغي رواية جراح عميقة - التي فازت بجائزة جمع فؤاد الأول للغة العربية تحت عنوان «عودة القافلة» عام ١٩٤٢ ، وتم تحويلها إلى فيلم سينمائي بعد ذلك بفترة قصيرة ، وتطور حول (مدحت) الغنى المصاى الذي ينهش (مجدى بك) المحامي الكبير فيزوج به ابنته الوحيدة (سميحة) . . فضلاً إياه على (إسماعيل) ابن الزوات المثلاف . لكن (مجدى بك) يموت مفلسا

يعتبر الراوي نفسه ممثلاً للأخلاق ومصلحاً اجتماعياً مما أتاح للمصنف الميول الدرامي والمواقف الميولانية أن تسيطر على أجزاء من الرواية .. وتتميز هذه الرواية بالمقدرة على رؤية الناس أكثر من رؤية أي شيء آخر حتى رؤية الأسباب والدوافع ، لهذا فإن الشخصيات في هذه الرواية لا تتطور كثيراً .. فهي شخصيات ساكنة إلى حد ما .. وأقرب إلى النماذج الثابتة .. فكل الشخصيات طيبة .. إلا أنه قد برع في رسم الشرير فأضفى عليه الكثير من الحيوية والعمق .

وتبدأ حلقة الثانية من قصة الحب هذه بين الكاتب وبن الرواية بعد خمس وثلاثين عاماً بروايته الثانية «أهبات في المضي» ١٩٧٧ التي تروى قصة الأم التي فقدت الزوج ثم من بعده الابن الوحيد ، وقدمت حياتها لتربية بناتها الثلاث حتى تزوجن وأصبح لكل منهن زوج وبيت ، وسافرت الكبرى إلى أمريكا .. وتقع البتتان واحدة في القاهرة ، والأخرى في الإسكندرية .. تحت تأثير طمع زوجها وبغيتها ويضغظون على الأم حتى تباع الشقة الفاضحة التي تقيم فيها ويتسبون المبلغ ، وتشرد الأم ، وتصبح ضيفاً ثقيلاً على البتيت اللتين انقادتاً لطمع فانحرسا فتصوت إحداها لإرتكابها الخطيئة ، ويسجن زوج الثانية بتهمة الرشوة .

وهنا يتغير أسلوب ومهج يوسف جوهر الروائي من روايته الأولى .. فهو يكتفى بالعمسات السريعة لرسم الشخصيات ، ويعني أكثر بالحدث ، ويقدم موضوع روايته منذ الصفحات الأولى وهو (الافتتاح والمغرام القيم) والذي تبو له حساسية الكاتب بما يحدث في المجتمع من تغيرات سلوكية وأخلاقية .. لدرجة أنه - مثلاً - يأخذ حدثاً نُشر في المصحف اليومية في فترة كتابته للرواية ويستغله في الحوار بين الشخصيات (حادثة الخفير الذي سرق بنك العتبة وهرب إلى ليبيا) .. وهو يتابع الشخصيات والأحداث يعين الكيفيات السينمائية ، وهو في متابعاته الباثرومية يراعي مناخ وجو وطبيعة المكان الذي تقع فيه الأحداث ، أو تعيش فيه الشخصيات نوع من الإيجامات والإشارات التي يبدئها حين المشاهد الذكي الفطن ، وخبرة كاتب السيناريو الحاذق فيقول مثلاً [الفصل

الثالث ص ١٩ مطبوعات «كتاب» ١٩٨٣] : وكان من عادة (صفية) - أي الأم - أن تصلي الفجر حاضراً .. ولم يكن ذنباً أن شخصاً ما نسي باب الكورنيور مغروساً وكان ينبغي أن يكون مُعلقاً .. وأن نظرتا اقتحمت البهو الكبير وهي في طريقها للوضوء .. وإذا علة مولد من حولها رجل ونساء وفي الأيدي أوراق اللعب ، والسيد شاهين صاحب شركة النصر للاستيراد والتصدير في حالة حماس وبهجة جعلته يتخطف من قميصه ويصيح (بالفانلة) يفيض منها ثديان عظيمان يحتاجان إلى (سوتيان) يمنعهما من السقوط فوق المائدة .

وابتها دخلت تبخيرتين الموائد وفي فمها سيجارة طويلة جداً وفي يدها كأس .. لم تكن تلمب لكنها كانت تعني بضيوفها على الأفراح الفارغة ، وتفرغ طفاية السجائر التي امتلأت - وتتابع اللبب لخطات وهي تقف وراء ظهور اللاعبين وتسنقر في أوراقتهم ، وتتجيب إلى النساء يلصقن الحد بالحد ، وللي الرجال يوضع راحة اليد على الكف .) .

(ومثلت صفية نفسها .. ويدأت حجر قلعها إلى الحمام . ولكن قلعها فقلعتا مرة أخرى وهي ترى شخصين ينظر إليها الفجر خلصة من النافذة القريبة .. كان زوج ابنتها يعانق الغزال ، حرم السيد شاهين صاحب شركة النصر .. وكانت مابسة تحاول أن تتخلص من ذراعيه بضغف وتتمتع وهي راحية) .

(وتراجعت صفية إلى حجرتها وقد عدلت عن الموضوع)

فهذه الفقرة عبارة عن مجموعة من اللقطات القرية والبعيدة ولقطات (البان) و (التلت) و(البوليفية) أي اللقطة من أعلى - وأحياناً (الكوز أب) ، واللقطات المتوسطة بلغة الكتابة السينمائية .. ولا عجب فالؤلف أكبر كتاب السيناريو في مصر ، ويعاشر هذا الفن منذ حوالي خمسة وأربعين عاماً .. فهناك في روايته هذه - وفي رواياته الخمس التالية التي نشرت سلسلة في صحيفة «الأهرام» - المقابلات الأدبية الكبرى على الشاشة ، والارتداد إلى الماضي ، والتتابع البطيء للحركة بالتصوير البطيء ، واللقطات المتعاقبة ، والقطع الفجائي ، والإحساس بالسلافة وزاوية

الرؤية مما جعله يجمع بين الصورة المرئية وإدراك الصورة الذهنية .. مستخدماً لغرد الروائي الذي يتميز به .. ولا أرى في لجوء الكاتب إلى هذا التكنيك عيباً فقد سبق وأن صرح الروائي الكبير (جراهام جرين) قائلاً :

[لسنا في حاجة إلى اعتبار السينما كفن جديد تماماً فهي في شكلها الروائي لديها نفس غرض الرواية مثلاً للرواية نفس غرض الدراما] ، وإتساقاً مع هذا حرص المؤلف على تقديم (النموذج) الروائي والسينمائي ، وفناج هذه الرواية عديدة مثل [العلاق [قفة] حارس الراسمالي العلى شاهين ، والشيخ توفيق مؤذن مسجد حى الأنفوشي .. بالإضافة إلى أبطاله التقليديين .. الأم صفية ، و(حسونة) موظف الجمرى المرتضى ، والمتعجل الشراء السهل ، و(مهيلعى) كاتب المحكمة المظلل إلى الشراء بأية وسيلة ، و(حكمت وقدرية) ضحيق أطماعها ، و(مابسة) فتاة الليل المدربة] بالإضافة إلى نموذجى الخالصة (زينب) التي أصبحت سكرتيرة سيده الدار في وكسر القمار ، والخالدة التي تزوجت مهيلعى) بعد وفاة زوجته (قدريه) وأصبحت سيده البيت ، وقد استحوذت شخصية حسونة على أجزاء الأكبر من مشاهد الرواية بوصفه أكثر الشخصيات التي تنطبق عليها مواصفات (الفتى الأول) ، ومع هذا فقد نجح المؤلف في إبراز العواطف - والغوص إلى الصراعات الداخلية بأسلوب أدبى حسن السبك ..

وفي عام ١٩٨٠ يقدم روايته «ودامات في نهر الحب» مسلسلة في «الأهرام» وتلدور حول التشاور توفيق الذي يلاحظ - من فوق منصة محكمة الجنايات - تردد (صفاء) على قاعة الجلسة - وفي الشارع تندفع إلى سيارته فتصدمها سيارة بسرعة فيسحقها ويعملها إلى بيتها ، وفي الطريق تقول له : إنك [حكمت بسجن زوسى البهري] .. انت رجل ظالم وقد هدمت بيتي . [فيوصلها إلى بيتها الفقير ويخون عليها ، ثم يعود إلى بيته وزوجته (فريده) وولده (زأفت) الطالب بكلية الطب - بلهن شارد ، وقد أزعهجه إجتماعياً ، ويسجن إن عيني صفاء توداته إلى مابسة إذ تذكره الفجر في بيتها بإمام يؤسه وهو طالب في الحقوق ..



وتفاجأ به (صفاه) يطرق بابها مرة أخرى ومعه ملف قضية زوجها جاء القاضي ليثبت برأته . أقمعهما أن زوجها السجين فيها ، ثم إرثتي ليفعل الاختلاس ، وضبط متلبساً : حينئذ يقفل (توفيق) الإيمان في قلب صفاه براءة زوجها (سليمان) ويخمد نفسها وهي منكبة على كتفه تنتحب . ويردد (توفيق) على (صفاه) هرباً من حياته الروتينية ، وتعطيه (صفاه) مفتاح شقتها ، وينكر من نفسه أن تكون له حياة مزدوجة ، وأن يأخذ الفتاة من سجين لا حول له . لكن السجين نفسه ينكر من نفسه أن يستغل وفاء زوجته ويذهبها في عصمته - أما (صفاه) فكانت منهزمة . . كانت تقول - (توفيق) إنها وعدت زوجها - وتطلب منه أن يحول بينها وبين زوجها وفي نفس الشهر ينظر (توفيق) قضية حياة زوجية ، وفي قفص الإهمام يقف الرجل وشريكه في الإثم . . مثلاً أماته . . والأرض ترفض أن تحببها أو تنشق من تحتها ، والعيون في قاعة الجلسة تنتقل بينها وبين الزوج المدعوع . . عيون معترضة حافلة باللؤم والسخرية والشماتة والفسور . . فقول بلا حياة وجه الزانية وتقايط جسدنا المستباح . . فالتهمة كانت ثابتة . . وحمل بعد التلبس دليل ؟! ونطق (توفيق) بالحكم وداخله يرتجف ، ويعود للتردد على (صفاه) هرباً من حياته الرتيبة إذ عجز عن الإبتعاد نهى عندما أعطته مفتاح بيتها وكأنها أعطته مفتاح مدينة مسحورة ، وفاجأته بأن زوجها بعث إليها من السجن بوثيقه الطلاق ، وكان يخاطب فرحها حزن دفين . . فيقول لها

توفيق وفي داخله شيء يتمزق : [مستزوج] ، وصلها أنه يريد لها أن تكون زوجة الأبواب الخلفية ، وأن يتم القربان في الحفاة في غفلة من زوجته (فريدة) . . لكن (فريدة) تكون قد أنقلت من غفلتها حين عثرت على مفتاح شقة صفاه في جيبه ، وبدأت تتساورها الوسواس ، وتبوح بشكوكها لصديقها (جميلة) التي تحزن زوجها - وتأنيها (جميلة) - التي تكره التقاء بالباقيين ، وتؤكد لها أن زوجها يخونها ويوشك أن يتزوج ، وتقرر (فريدة) أن تنتقم . . أن تقابل وزير العدل . . وأن تشهر به في قاعة الجلسة ، لكنها تتراجع وتعزم أن تفجر الفضيحة في حفل عيد زواجها .

لكن ولدها (رافق) كان يعد للحفل مفاجأة قطعت عليها الطريق . . إذ عرض شريطاً سينمائياً صغيراً انقطع خلاله منذ سنين بعيدة لتوفيق وفريدة وهما في أحسن أيامها . . أيام الخطوبة . . ويضع هذا الفيلم (توفيق) أمام اكتشاف مذهل . . إذ أنه أحب (صفاه) لأنها تشبه (فريدة) في صباها ، ويكتشف أنه يبحث عن فريدة في صفاه ويحاول أن يمسك بالعلم القديم ، ويخرج ليس علاقته مع (صفاه) التي اكتشف أنها هي أيضاً مائزلة على حها القديم لزوجها ، ويغير (توفيق) أنها زارت زوجها في السجن ووعدها أن يعيدها إلى عصمته ، ويفترق توفيق و صفاه في سلام . .

والحلوة كما نرى رومانسية الأسلوب واقعية التصوير - تفيض بمشاعر إنسانية لرجل في خريف العمر من طبقة الصفوة . . وهي من الروايات ذات الشخصية الواحدة الأساسية ، ورغم هذا لم يُفعل المؤلف بقية جوانب الصورة . . مثل بواحث وأسباب إنحراف الطبقات الفقيرة . . وإن كانت إشارته إلى هذا من بعيد . . ودون إقتراب تخمينها . . كما أن الحس الأخلاقي فيها يملو بشكل خطأي ووعظي حين جعل المؤلف الإبن (رافق) طالب الطب يتراجع عن حبه للراقصة ، ونكوصه عن الزواج كانت حفاظاً على سمعة أبيه وتقديراً لمركز وكرامة أسرته ، وتلاحظ تكرار بعض التشبيهات والصور البلاغية التي سبق وأن قدمها في روايته السابقة أمهات في المنفى ، مثل :

[فلاحة المثال مختار ، والغلام الذي يحمل فوق رأسه أرغفة الخبز] . . كذلك يلجأ المؤلف كعادته - كثيراً إلى - الصلدة لتنمية أحداث روايته وتطويعها مثل صدقة حادث السيارة التي أحييت فيه صفاه مما جعل توفيق يرتبط بها عاطفياً . .

وهذه منمنمة روائية قصيرة نشرت في صحيفة (الأهرام) سلسلة عام ١٩٨٢ بعنوان «الصدور إلى قمة التل» ، قصد بها المؤلف أن تكون قصة قصيرة تتحول الموضوع بين يديه إلى رواية قصيرة تتناول موضوعاً شليد الدقة والحساسية هو أمنية الإنسان الفقير أن تكون له ولأسرته مقبرة فوق قمة التل مثل الأغنياء والقادرين . . لأن أمه وأباه دفنا في مقبرة الصدقة في سفح التل مما جعل وساس الإنقراض والإنذار تهاجم في كل لحظة ، ومما جعله يصيح بكل شيء «يحيه ومستقبله في سبيل تحقيق هذا الحلم . . وتشايح المؤلف بطله (برهومة) ابن الصناديق الفقير الذي ثمرت أمه وهو طفل ، وإلى أن يصير شاباً يعيش (حبيبه) ابنة حريجي الخطور التركي الأصل ، ويتعاهد (برهومة) مع أبيه على أن يوفر كل ما يكسبه لبني مقبرة خاصة لأن أمه اندثرت ، ولا يعرفون مكان دفنها لأنها دفنت في مقبرة الصدقة . . ويعلمان بأن تكون مقبرة فخمة تشبه مقبرة (شرارة) ملك السروق التي يحس صدام الصبايين . . ويحدث أن يقتل أتباع (شرارة) هذا والد برهومة (سرحان) لأنه لم يقدم له فروض الطاعة والولاء في الحانة ، ويدفن في مقابر الصدقة ، ويقع (برهومة) فريسة لصراع بين حبه وان يتقدم لحليلة ابن عمود برهومة حريجي الخطور الذي عقد معه أواصر صداقة متينة ، وبين أن يبنى المقبرة التي حلم بها أبوه ويتعهد برهومة ببناؤها ؟ ويضطر الفتي للسفر لدول الخليج ويعمل في ذلك للمعلم في البؤلو - ثم يندب بعد ذلك للمعلم في حفار بتروك في عرض البحر من أجل بناء المقبرة . . مضحياً بحبه (حبيبه) التي تزوجت سابق تكسي ، وعندما يعود ليقبل رفات أبيه يجد مقبرة الصدقة قد أخلت ، ولا يستطيع أن يعثر على أثر لعظام أبيه . . ويحدث أن تأتي جثة سجين لندن في مقبرة الصدقة فما يكون من (برهومة) إلى أن يحمل جثة السجين المجهول إلى المقبرة الفخمة التي بناها فخوراً بأن الفقراء قد صعدوا إلى

ويفتح عليه أنوس فتخرج منها راقصة .. ثم يلقن العلبة فتختفي الراقصة وتسكت الموسيقى ، ويشتهي أن يأخذ (الأعرجين) ليهدبها إلى (فريال) عندما تعود من السويدية .. ويتذكر أنه جاء ليرد الربيع جنبه (الصالح) الطامح اقتناه لعداب النار فيعدل ، ويقاوم (بوردة) ربة البيت تعود إلى الخجرة وتتحدث إلى (زاهر القليوبى) بالتليفون وقد رآها من قبل وهي تبادلته نظرات خاصة أثناء وقوفها خلف اللاهين وفى مراجعته ، وتحقق عند (عتر) ظنه السابق أنه العتيق ، وكان على خطأ لأن تاريخ العلاقة بين (بوردة) والقليوبى يرجع إلى ليلة التعارف في زيارته الأولى كصديق جديد للزوج .. إذ قالت له مسرحية : - [يخيل إلى أتى رأيك من قبل] ، وكانت تكرر ذلك وعلى شفيتها ابتسامة خيشة ، ويصيبه الشك .. إذ يخاف أن تجر القليلة وتقول له : - [يغرب بيتك يا قليوبى .. تذكرتك وإنت يا قليوبى فزمت الناس في البيت] .. كنت أعطيك شئنا وننازل ، وكان (القليوبى) مصابا بتضخم الذات ، ويحرص على أن يخدّف من ماضيه الحرة والحفاه والموز . بعد أن أصبح جليسا للناس الأكاير ، ويقاوم (بوردة) به في نادى الجزيرة .. ومعه ألف جنبه يهدبها إياها كريح لليلة السابقة ، وأنه يتغافل بها ويعتبرها علامة الخط الحسن ، وظننها مقدمات غزل وترفض .. ثم تغفل الهدية وتركها له لكي يلبس بها ليصالحها في الليالى التالية ..

ويطمئن (زاهر) أن ماضيه قد دُفن وأنه اشترى سكوتها إلى الأبد ، وصارا خليطين خلف اللاهين وكفلس النظر إلى أوراقيهم وترسل إليه بأهدائها وعينها بريقات الشفرة ويقاسمان الربيع ، وكانت (بوردة) في الحقيقة تضمر (زاهر القليوبى) الإستهاء لأسه استدرجها إلى منزلت الغش في الملب .. إذ أنها تأتف من المال الحرام الذى تحصل عليه كل ليلة وإن كانت تجد فيه التعويض عن زوج كتيب . وكان (صفوت) العضو المنتدب في شركة كبيرة بالاسكندرية هدفا لا لأحبيها مما جعله يستدين إلى حد السقوط ، وجاوزت خسارته في مهرات قاسم الملى . ولم يخطر في باله أنه واقع في كمين ، وعندما يعود (صفوت) من القاهرة إلى بيته في الاسكندرية في الفجر يجد زوجته

قد تركت البيت إلى غير رجعة ، وأن أقاربه غاضبين لأنهم اكتشفوا أنه يبدد أموالهم التى زعم لهم أنه وضعها في مشروع ناجح ، وأن الفضيحة محاصرة ولا مهرب ..

ويتمشى (عتر) لوكان (ينشد) كلبه الغائب حاضرا ليوبح له بما يجزئه ، ويأخذ رأيه في مشكلة عويصة .. فهو نادم لأنه لم يأخذ من بيت قاسم الفتاة العارية الساعية والراقصة الساكنة في عليه أنوس ، وأخيرا يتسلى إلى حل داخل نفسه .. وهو حل وسط بين الهدى والمصيبة .. وهو أن يعود إلى الفيل للفرجة فقط على هذه الأشياء التى فيها .. وعندما ينظر من جلد من خصاص النافذة يخيل إليه مرة أخرى أنه جالس في سينا على بابا وأن فيلم الناس الأكاير يعاد عرضه .. إذ يجد نفس الأشخاص الذين رأهم من قبل يلعبون الورق ، والغالب هو (صفوت) عضو مجلس الإدارة الملتب ، والجميع في إنتظاره ، ويتصل صديقه (مصطفى) بيت صفوت في الاسكندرية تسقط السماء من يده فقد إنحصر (صفوت) بعد أن حاصرت الفضيحة ، ويأخذ (بوردة) (زاهر القليوبى) نظرة تقول [إن الخسائر التى جره إليها خداعنا هى السبب] ، ولا يستطيعون تكلمة السهرة وينصرف الجميع في وجوم .. فيسرع (عتر) إلى الدناخل ليستمتع بالفرجة على التمثال والراقصة والطعام والسجائر ، لكن (بوردة) تدهمه وتبسط من أهل فيختفي تحت المائدة ، وبعد لحظات يحضر (زاهر القليوبى) ويصمان بممارسة الجنس ليغرقا فيه شعورهما بالذنب .. وإلها السبب في إنتحار صفوت .. وفجأة يقتحم الكلب (ينشد) المكان فقد كان يحومها في بيت قريب ، وشم رائحة صديقه ، ويكتشف أمر عتر ، وهنا (برند القليوبى) يسرعه إلى سلوكه السابق ويربط عتر برباط عقه . يرتد من ملوك الرجاء عليه القوم إلى شخصية فترة الترمز ، ويضع التحف في جيب عتر قبل أن يفرق إلى ماحلث ويقبض على (عتر) بجهة السرقة ويهتك العرض بمد أن انتهت (بوردة) بليلك ، وتجهره الشرطية إلى السجن ، ويفتشون بحجرة أم فريال التى لا يجد سواها يتم باهر والكلب (ينشد) الذى حاول اللحاق بيوكس الشرطه والذى يحمل الفتى المقطوع من شجرة ..

والكايب هنا يكتب هذا العمل من منظور عام تقاسمه جميع الأبطال دون تفرقه .. في جمل خاطفة ذات إيقاع سريع .. ملاحقا المواقف والنزعات المتقلبة .. مصورا زيف مشاعر الناس الأكاير ، وزيف ما بينهم من وشائج ، وضياء معنى الحياة في دنياهم ، ويبدو هنا تعاطف الرواى الفنان واتمناه الكامل للفقراء والكلاحين - والتماسا بمواقفهم ، وإن لم يغفل عن ردائلهم - دون خطب رنانة أو وسط سقيم .. فالكايب يبرى هذه الطيقة الشربة أو التى أثرت حديثا ، ويكشف ما في باطنها من زيف ونحوه وفساد ، ويطلع بالافتحة الكاذبة التى يضعونها على وجوههم .. فرغم إمتلاكهم لجميع الوسائل إلا أنهم فاقدون لآلة غاية تفهمهم بقعون الناس .

وقد جاءت صدفه إفتلات الكلب (ينشد) من اساره وهجره على فيلا قاسم يحثا عن عتر متسقة من عتبة وقدرية مصير عتر الذى تتلاعب به الأوامر والأشياء الطفولية في عروس وهمية غالبة تحمل معها الأمان والاستقرار ، ولقد برع الكايب في تصوير هذا الحلم شبه الأسطورى في عالم عتر .. عالم انصاف الألياء والدراوش في توازن محكم فيصور كيف كانت ولادة (فريال) الأبة المخيلة - عيرة وصعبة ، وكيف اقتصدت الأم [سبعة خراف وسبع عنزات ، وسبعة أرانب سود ، وسبعة دجاجات يبيضه] حلم طفول جميل عاش فيه (عتر) إلى أن وجد نفسه ملقى به في السجن !!

وفي عام ١٩٨٩ ينشر الرواى (يوسف جوه) روايته السادة (صباحات من حياة وعامت السباعى) سلسلة في الأهرام ، واتى يستهله الراوى أو المؤلف بتأكيد مشاركته في أحداثها - وفي الحقيقة فقد إستمعت المساحة التى احتفظ بها المؤلف لنفسه للتعليق والتعليق على مجريات الأمور التى تحدث حولنا - وبشكل مباشر أظنه بالخطاب .. فقد لفت نظر (الراوى) أنه كان يرى بطله (السباعى) يشارك في كل مآثم يلحق إليه ، وكأنه القاسم المشترك الأعظم في مصائب الناس جميعا ، وعندما ساقته المصادفة إلى الجلوس بجواره في عزاء كان فضوله إلى معرفته جاهزا ، ولما كانت مجاذبة الناس أطراف الحديث من أحب

هواياته .. فقد خرج هو والراوى من تلك الجلسة صديقين ، ولم يتفقا على موعد ، فقد كان الراوى متأكدًا أنه سيراه في الجنة القادمة - وأن اللقاء لم يتسبب إلى المصادفة .. بل إلى قانون ثابت لا يتغير ، ووفق هذا القانون يستطع (السباعى) أن يعتبر كل ماتم عمله مستلحق .. أما المصادفة فكانت يوم أكشف الراوى أن السباعى مثله من سكان المعادي .. وتوثقت بينهما أواصر الصداقة ، وحكى له تاريخ حياته منذ كان مهندسًا صغيرًا في مصلحة السجون ، وكيف تزوج (الطاف) زوجته الثانية السنية .. ويعترف أن مشاركته في الجنائز كانت له عنده فلسفه بدأت تختمر عندما حضر جنازة يمش فيها مشيعون يبدون على أصابع اليد ، وأشفق أن يكون هذا المصرى مصرى ..

ويتعرف (السباعى) على (الأستاذ) وهو إنسان مريض اكتسب خبرة بالفضاء والقانون من خلال قضية ميراث قطعه ورثها عن الأجداد والآباء ، وهو يكمل رسائلهم في رفعها ، ويسكن في سطوح المنزل الذى يسكن فيه السباعى ويستعين به الجيران والمعارف في أمورهم القضائية ، وتتعدد بينه وبين السباعى صداقة وثيقة . وأخيرًا يكسب (الأستاذ) قضيته ويتنزع من الحكومة حقه وحق أجداده وهو ولدان من أرض البناء البهية .. لكن للأسف يستأنف وزارة الأوقاف في القضية ويعود (الأستاذ) إلى الدائرة المفرغة ، وتزداد عليه وطأة المرض .. أما السباعى فقد رفع قضية ضد الحكومة من نوع آخر .. إذ أنه تبرع بقطعة أرض لبناء مستشفى يكتب سلبها اسمه فوق رخامة على بابها .. لكن الحكومة تستولى على الأرض وتقرر أن تبقى فوقها مبنى مكاتب للموظفين .. فيغضب السباعى فقد كان يعلم بالرخامة مكتوب عليها اسمه .. خاصة وأنه قد حرم من الولد وأنه يضمن بتلك الرخامة خلود الذكر ..

وفجأة يهرب زوجته (الطاف) .. كما سبّ وهربت زوجته الأولى ثم غفر لها وأعادها إليها زلتى ذلتها عندما تورتيت - وتتغير مشاعر السباعى ويغضض يديه من (الطاف) ومن الرخامة ، وتراجع أحلامه ، ويحتاجه رغبة عارمة أن يشيع إلى مواء الأخير في جنازة عارمة يشارك فيها جمع

غير .. يرددون فيها أنه كان (ابو الواجب) ، (لم يكن يفوته عزاء) ، ويحدث أن يموت (الأستاذ) الذى أتى به إلى شقته ليقيم معه من صلعة خسراته لفضيلة الإستشفاء أيضًا واشتداد المرض عليه . وتأتى (السباعى) فكرة - وهى أن يختير وفاء الناس فينشر نعيه في الصحف ويخفى زى في شيخ يدعى أنه توأم السباعى ليقتبل العزاء ، ويكشف عن حيلته هذه الراوى . بعد أن شيع (الأستاذ) إلى مقرة الأخير على أساس أنه السباعى ، ويضع السباعى خن المشيعين كانوا قلة قليلة .. فيفضل أن يظل خبر موته شامعًا لدى الناس ، ويعلم للراوى توبته نهائيًا عن حضور الجنائز ..

هذه هى الرواية الثانية - بعد رواية «الصعود إلى قمة التل» ١٩٨٢ التى يتناول فيها المؤلف موضوعًا مصريًا صهيبيًا تمتد جذوره إلى فكرة المصريين القدماء عن الخلود والعالم الآخر وعيادة الموت وتفنيس فكرة الموت - فقد كان أمل «برهومة» في الرواية الأولى أن يبنى مقبرة لأبيه فوق قمة التل ليدفنه فيها ، ويضحي بكل شيء في سبيل ذلك .. لكنه في النهاية لا يستطيع العثور على بقايا الأب فيدفن في المقبرة أول عابر سبيل .. أما هنا فقد كان أصل (السباعى) الذى لم يرزق بالزوجة الصالحة أن يكتب اسمه على رخامة ملصقة عند عوايه مستشفى يضمن بها خلود الذكر .. لكن أمنيته لا تتحقق .. بل يصنع لنفسه جنازة وهمية ليكشف وهم ما كان يفكر فيه ..

ولقد كانت هذه الرواية أيضًا فرصة للمؤلف للإدلاء بشهادته على هذا العصر الذى تغيرت فيه القيم النبيلة ، وضاعت فيه الأخلاق والتقاليد وتاهت الجذور ، وجاء تعليق المؤلف على الأحداث الجارية في المجتمع .. من أحداث سياسية واجتماعية واقتصادية تهكميا ساخرا .. موجها نقد اللاذع لكل سلبيات المجتمع .. فتتحول الرواية في بعض الأحيان إلى مقال أدبي أو سياسى يتحلى فيه المؤلف مباشرة إلى الفقراء .. ولو حذفنا التتاليق والتعليق لوجدنا خبرة الكاتب الطويلة في رسم الشخصيات ، وسرد الحكاية الشديدة لتسريب ، والتى تزخر بعالم من البشر المختلفة الألوان ..

وتأتى روايته الأخيرة «شخول وشركاء» .. التى بدأ في نشرها في «الأهرام»

مسلسلة في ١٩٨٧/٧/٢١ ، وانتهى نشرها في ١٩٨٧/٨/٢٦ كأكبر رواياته الست الأخيرة حجبًا واكتشامًا كذاه وسكعة في إسقاط صورة الماضى على الحاضر من خلال شخصية (شخول) سليل الرئيس حسنى ناجر البيض .. والرواية لمحات من الحياة من العهد إلى العهد السياسى ، ويقور الساسة تختلف عن القصور العادية .. لأن سكانها لا يرقدون تحت الثراب .. ولكنهم يرقدون فوقه ويتغرغون فيه ، ويتحركون ويتفسون ، ويقارنون أيام المجد التى عاشوها بهذا الزمن الرديء .. وقد بدت على (شخول) غمائل النباله وهو لا يزال وجنته في رحم الديمقراطية ، والمراجع أن الدنيا (توجت) على قبة اليرلان ، وهذا هو التفسير المنطقي لحبائه في كل انتخابات خاضها ، وشخول عصامى من صميم هذا الشعب الذى قاوم الفناء على مر العصور .. بليل أنه الوحيد الذى عاش من بين ستة أخوه إنزلوا من بطن (حفيظه) أمه .. وهو صاحب طموح .. رفض أن يكون كأيهم يجمع البيض لمعامل التزوير ، وصار (شخول الفسارجمي) تغفص الكسكايت في داره ، ثم شطب كلمة فرارجمي ، وصار (المعلم شخول) تاجر الدواجن ويربدها إلى المدينة ، وقد صعد السلم الإجتماعى قفزا ، وصار ثريا يجالس حكام الوحدة وضابطى النقطة .. بل ومأمور المركز ، والعمدة نفسه خاف أن يتزعم منه المنصب ، وبين شخول وحروف الهجاء سوء تفاهم ، لكنه ثقف نفسه بجهده الدقيق في صالون الزناى حلاق الصحة الذى كان يجمع وجهاء القرية ، وحفظ عن ظهر قلب السيرة الملالية ، وقد نبه المؤلف أن أى تشابه بين شخول النائب قبل ١٩٥٢ وأى نائب من نواب ما بعد ١٩٥٢ ليس إلا عصف صدفه - وصار شخول تاجر الفطن والقمع يشترئها بشروطه قبل أن تنظف البسلة سطح الأرض ، ومقاول أنفاس ومصاحب أنوال الغزل ، وطاحونة الغلال في القرية ، ومصنع سسل في الفجالة ، وصار من الوجهاء ، وفى نظر أهل القرية (البية شخول) .

لم تكن العمودية مطلية .. بل كانت تطلعاته تحوم حول بنت العمدة (السفيرة عزيزة) ذات الأربعه عشر ربيعا ، وبعد أن كان يرمى الفلوس مقدما على محصور

القطن صار يرمي الفلوس على الرجال ، فيوثق علاقته بالباشا مدير الإقليم ، ووقعت الواقعة ، وشاعت المصادفة أن يزوره المدير في بيته كان شخول دالشا (في الطالع) والعمدة (في النازل) إذ ضيقت عليه الغربة هورات الكرم والجلود ، ونفقات حياته هبة العمودية ، وينفذ شخول خطته فينشد عزبة العملة من البيع في المزاد ليقدمها مهرًا (لعزيزة) التي تصغره بعشرين عامًا ، وترفض (عزيزة) أن تزوج الحليف القبيح ، لكن العملة نهر الأم المعترضة والبيت العاصية وفرض سلطته ، وبينما شخول يستعد لحفل الزفاف ، ويأهب لدعوة الباشا المدير يفاقمه (برفد) المدير ، وتعيين مدير جديد يحتاج إلى وقت لكي يفعله في جيبه فيترك في مظاهرة الترحيب بالمدير الجديد ، ويوزع إتهاجا يقدمه - زجاجات الشربات من إنتاج مصنعه على المتظاهرين والموظفين ، وقدم نفسه للمدير الجديد هاتفا بجماته ، ولما كان المدير الجديد مرحا وشعيا فقد هتف ببلوره بحياة شخول ملحوا بزجاجة الشربات التي في يده وما أن وصل شخول إلى القرية حتى وصل في إثره أمر بالقضي لأن الشربات الذي وزعه فاسد وأصاب الناس بالتسمم والإسهال . . لكنه يفرج عنه بكفالة ، ولما وجد نفسه يحسّر المدير الجديد سافر إلى القاهرة ليقابل الباشا المدير السابق ، وضمه الباشا إلى شلة جرّوب التي يتزعمها ، وتسقط حكومة الأغلبية ، ويعين الباشا وزيرا في حكومة الأقلية ، ويزداد تمسك الباشا بمصادقة شخول الذي تكفل بتفقات الأبهة التي يتطلبها منصب الوزير ، وعندما رأت شقيقة الوزير (عاسن) شخول لأول مرة ظنت السفرجي الجديد وأحقرته ، لكن شقيقها صحح معلوماتها فاملته بإحرام ، وصار صديق الأسرة ، وتعاصر ذلك صدور الحكم ببراءة شخول من تهمة الشربات الفاسد في معمله التي صرعت ثلاثة أطفال - بعد أن اتفق مع أحد العمال على أن يعترف اعترافا مزيفا بأنه الفاضل الحقيقي ، وأن يبدل السجن بدلا منه مقابل مبلغ ضخم . . لكن نقص البراءة على شخول أن اتهم البريء لم يحصل السجن وانتحر . .

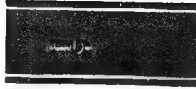
وبعد أن استرد مكانته بالبراءة المزيّفة ألف حزب الحكومة لائحة في الناحية ، وير

معالي الوزير بوعده وحضر لتهنئته وفي معيته المدير وكبار المسؤولين . . غير أن الاحتيال (قلب يثم) وأحسك القربان 11 حزب الأغلبية - وحزب الحكومة - يعصهما ، وأصعب شخول يطلق ناراً ونقل إلى المستشفى ، وكتبت صحف الحكومة عنه أنه متاخر في شيليل الملبدا والعقيدة . رغم إن إطلاق النار عليه كان بسبب تصفية حساب شخصي مع رجل أكل شخول حقه - وتمزوره (عاسن) مع لجنة من سيدات الحزب ، وبعد شقائه يحصل على رتبة البكوية ، ودفع في مقابل ذلك الآلاف . . ويقرر شخول أن يتم زواجه بعزيرة بنت العملة المنضم لحزب الأغلبية ، ويقض عن أم كلثوم ويديعه مصابيا على إحياء الحفل . . وساءه كثير أن معالي الوزير لم يحضر ، وساءه أكثر أن المروس الصغيرة غلبها التماس قبل أن تتم أم كلثوم الوصلة الأولى . .

وكانت (عاسن) شقيقة الوزير مريضة بالقمار ، وقامت بالمبلغ الذي تركه شخول عندها ، لنسأ لترتبة البكوية وريحت مالا طائلا ، وأشرت معطف فراء ثميناً هوجم الوزير بسببه ، وبمالة صحف المعارضة من أين لك هذا ، وتحسّر (عاسن) كل ما كسبته - وباعت المعطف وقامت بخته ، وتورطت في شيكات بدون رصيد تنذر بالفضيحة ، وتنازلت صحف المعارضة معالي الوزير بالتدريج ، وحاسيته على تصرفات اخته ، وصار مهتدا في منصبه ، ولم يعد أمام (عاسن) من مفر من مأزق الشيكات إلا أن تصاحبه شخول الثرى صديق شقيقها بأنها تحبه ، وصارا يلتقيان في شقتها ، وينهر شخول بذلك - ورغم هذا يتردد ويفكر في الإنسحاب ، ثم يقرر قراره أن الصفقة تساوى - يعني أن الانتخبات على الأبواب ، والدائرة التي تقع فيها قريته متخول ، والباشا سيرحب أن يرشح زوج اخته ، ولو صاهر الحكومة ستصهره الحكومة ، وإذا كان شخول صديقا للباشا فهو أيضا صديقاً لحكومة (الطامي والسفرجي) اللذين كانا يقفان له بحسن نية للتأخير عن كل ما يحدث في البيت ، ومنها عرف أن عاسن حاولت أن تجس نبض أختها في حكاية الزواج من شخول فتار عليها ورفض رفضا قاطعا أن تكون أخته زوجا لهذا الثرى الصعلوك ،

ويغضب الباشا الوزير ويجمع أوراقه والقليل من ملبسه ويترك لمحاسن البيت ، ويلجأ إلى مقره السري في المنيشة - ليراجع هناك ملفاته ، ويكتب التقارير لمدار الشندوب السامي (على رواقه) ، وبينما هو متفرغ هناك لعمله يرن جرس الباب وإذا بسيدة شابة تتوسل إليه أن يدخلها عنده لحظات لأن نذلا طاردها بسيارته ، ويعطش إلى أنها لم تعرف شخصيته من صوره ، ويروده حلم المتصاي ، وتعود الشابة مرة أخرى حاملة باقة زهر تميرا عن الشكر لأنه فتح بابها لغربة وأنه يشبه أباهما تماما ، وتعود مرة ثانية بطعام وينتهي لقلو ما هي الفراس . . لكنه يستيقظ بعدها متهوك القوي ليلتشأنف من الشابة أخضت بعد أن سرقت ملفات الوزارة والتقارير الذي كتبه بفضله لدار الشندوب السامي البريطاني . . فيبكي ويندب حظه . . إلى أن يأتيه (شخول) ورسولوه على إسترداد هذه الأوراق إغامة التي أخذتها فتاة الليل التي بدا من الواضح أن شخول هو الذي حرضها على فعلتها ، ويرضخ الباشا لمشروع زواجه بمحاسن ، ويكون شاهدا العقد الثين من الوزراء ، ويعود شخول إلى القرية ليسترضي زوجته عزبة ابنة العملة ، ثم يصبح (شخول) نالبا في البرك بالرشوة والتزوير . وبهذه المؤلف روايته قائلا : - [. . ولا ينبغي أن تحزن إن قضى شخول نجه فإن قبيلة شخول لم تنقرض من الأرض وأصلها ثابت في الجمارك والبشوك وشركات الإسكان وتوظيف الأموال ، وفي عمليات المناقصات وهجمات التجريف ، وصفقات إستيراد لحوم الأبقار والفيلة والذئب والغزلان والغربان [. .]

وتعكس هذه الكلمات الأخيرة في الرواية . . والتي تقضي بالمرارة والتهكم - الجول العام للرواية منذ سطورها الأولى حيث تتسع فيها دائرة الرؤية لتشمل عصرا بأكمله . وقد حرص الكاتب في كل سطوره أن يشير دائما إلى أن هذا العصر الذي يصوره على أساس أن أحداثه تدور أيام الملكية مازل قائما ، وأنها مازلت تعيش هذه الصورة التي لم تخلف كثيرا حتى في أنق نفاصلها . . وهي أكثر روايات الكاتب شجاعة وجرة في إلتحام الواقع والإشارة إلى وجعنا في زماننا هذا



« التاريخ عنده يعنى بطريقة أساسية ومباشرة
حظوظ الناس ، فاهتمامه الأول ينصب على
حياة الناس في الفترة التاريخية التي يتناولها ،
وبعد ذلك يمسد القدر السائد في شخصية
تاريخية وبين كيف أن مثل هذه الأحداث
ترتبط بمشكلات الحاضر ، فالمعلومة إذن
عملية متماسكة تماسكاً عضوياً ، بأنه يكتب
عن الناس ، ولا يكتب من أجلهم ، انه
يكتب من تجاربهم وأرواحهم^(١) »

ومن الممكن في النثر المصري الحديث
خصوصاً أفراد نماذج من النتاج ذى الشكل
الكبير يسمى مؤلفها إلى الاعتماد على
التراث بنية الأيمان في التفكير التأمل وفهم
الواقع ومحاولة أعطاء الاجوبة عن الأسئلة
التي يطرحها اليوم الحاضر وبفضلا عن ذلك
اعداد ملهبع معين للتاريخ القوسى .
ولخلق العالم القى لرواية هله تستخدم مادة
التراث سواء التاريخية منها أو الاسطورية
ولكن نقطة الانطلاق لفكر مؤلف الرواية
إنما هو الواقع الراهن . ولدى التعمق في
بواطن الأمور . يتبقى الفكر الابداعى منها
ما هو قادر على رأى المؤلف على ايضاح
ما يجرى في أيماننا والمساعدة في تحليل
المشاكل الآتية للفرد و « المجتمع »^(٢)

وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من
الروايات هو الاختيار بين أمرين جعل
الأحداث التاريخية مجرد خلفية ، وإبراز
المغامرات الفردية ، أو الاقلال من هله
المغامرات ، ما أمكن ، وإظهار الحدث
التاريخى فقط ، بعبارة أخرى ، القضية
الطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية
والتاريخ ، أو العلاقة بين العام والخاص^(٣)
وبعد البعد قضية الزمان هي تدخل إلى
تجربة الغيطان ، والتأكيد على الطابع الزمنى
للانسان وما ينتج عنه من احساس
ومشاعر^(٤) وقد ساعدت ثقافة المؤلف
الثرائية ووهبه بتناقضات الواقع وحركاته
على أن يعيد استيعاب مقولاته بأسلوب فى
ناضج ..

ويعترف الغيطان بشوقه المطول عند
أشكالية الزمان فيقول :
« أتى عندما كنت اقرأ ابن اياس كنت
اتعرف على نفس أسماء الشوارع المحيطة بى
في الجمالية والحسين ، حيث كنت أعيش ،
وكثيراً ما كنت أجد نفس تسميات الحوارى
واردة أيضا عند ذلك المؤرخ . مثلاً حارة

جدلية الزمان فى أدب جمال الفيضان الروائى

محسن خضر

يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ
مادة لكتابات ، الا أنه هناك فرق لا يستهان
به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد
مادتها من التاريخ^(١) .

ان تعامل الغيطان مع التاريخ له سمة
خاصة ، ربما لا يدانه فيها روائى آخر من
جيله ، بحيث ينطبق عليه — إلى حد ما —
ما يقوله لوكاتش عن روايات ولتر سكوت

تعد تجربة جمال الفيضان الابداعية تجرية
خاصة ومتميزة في تطور الرواية العربية .
ومنذ مجموعته القصصية الأولى تبلى حرصه
على البحث عن نص قصصى جليل من
طريق تعليم بنية الشكل التقليدى وتكنه —
ومعه جيله المجدد — من تجاوز تجربة الجيل
السابق ..

وقد وجد الغيطان مراده عبر ثلاثية
قوامها اللغة/الشكل/التاريخ وتعد أعماله
[الزنبى بركات] و [التعلبات] التجسيد
الحلاق لهذه المحاولة حيث تمثلت فيها
ملامح التجديد عنده ..

ومن الصعب فصل هله الثلاثية عن
بعضها فالعلاقة بينها علاقة تخلق دائرية تتم
عبر تفاعلات جدلية متلاحقة ..

ومن المهم أن نتحدث في البداية الاطار
اللى تنتمي اليه أعمال الغيطان الروائية ،
حيث يمسها البعض — خطأ — على الرواية
التاريخية ، فمن الصعب أن نلجسها
بروايات سائد كاسل ونجب محفوظ
والسحار وفريد أبو حديد وباكثير والجارد
والصريان .. وإذا كان الكاتب الروائى

درب الطبراي التي عشت فيها ووردت عند ابن ابياس الذي يعلل تسميتها نسبة إلى الأمير علاء الدين ابن الطبراي أحد أمراء المماليك الذي كان أميراً لفترة قبل أن يقتل للاقامة في قصر الشوق ، وربما من تلك القراءات والمقارنات تولدت لدى رغبة في دراسة المكان في القاهرة ، مثلاً قصر الشوق ، فيسدان بيت القاضى ، العسكرية .. لماذا سميت هذه الأمكنة بهذه الاسماء ؟ ونتيجة احساسى بالزمن بدأت تولد عندي هوية معرفة التحول الذي طرأ على هذه الأمكنة ، فبدأت تتبع هذا التحول المكان في الاسماء والأماكن . وهكذا بدأت دراسي لتاريخ القاهرة العمراني والاجتماعي دراسة واعية وواقعية^(٥)

لقد انعكست نشأة الغيطان في القاهرة القديمة حيث تتجاور المصور التاريخية المختلفة ، ويقوى الاحساس بالزمن ، وبالاتساع الزماني للمكان على وجه الغيطان بالصيرورة الزمانية ، بالجدلية التاريخية ، ووجد من خلال حركة الرجوع الزماني في روايته اطاراً مناسباً يفرغ فيه مقولاته الحاضرة ومخطابه المعاصر ، ليس من خلال التخاذل التاريخي الماضي تحلية او اطار منزول بل عن طريق اعادة صياغة علاقاته المادية والمعنوية من جديد وبشكل فني فريد ، وهي الغيطان لأهمية التاريخ بالنسبة لطموحه الفني الخاص بخلق نص روائي جديد ، فيقول في أحد محاوراته « منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال

فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك ، اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ ، ونشأت في منطقة القاهرة القديمة المزدهرة بالأميلة والمساجد والبيوت »^(٦)

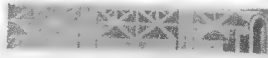
ومن هنا لا نشعر بالقربة ونحن نقرا أحداث « الزينى بركات » عما يحدث في مصر في الستينيات ومن خلال تجربة المؤلف الفرضية التي ساقته إلى المتأمل لفترة ، وعندما يجد استقلال الوطن وكيانه القومي بعد الصلح مع اسرائيل ، يكتب الغيطاني « التجليات » وحيث بلغت جدلية الزمان عنده اقصاه ليصب فيه خطابه وهو يرى الوطن يباع ، وأعداء الأمل يحوسون في شوارع ، يسلبون كل شيء ، وحكامه يسلمونه قطعة قطعة لم فيستحضر الحسين بن هل ، ويستحضر عبد الناصر ، ووالد المؤلف ، وتتداخل كربلاء وسيناء ووجن أن نحس بالفرجة للخطبة .. أنه يبحث عن نفسه ، عن وطنه عن الجنود عن البدايات والنهايات وتتداخل للمستويات الزمنية تلغى جسمه المادي ليتولد زمن فني آخر ، هو الزمن الوجودي للمؤلف ... وتتوازى محاولته في تفكيك الشكل الروائي التقليدي مع محاولته في تفكيك الأبعاد الزمنية المعروفة ، وأذابة الزمن بحجم زلزلة الواقع فيتداخل الممكن مع المستحيل ، وأحياهم مع الواقع ، ويقف القاريء في تلك المرحلة بين الواقع وأحياهم ، بين المستحيل والممكن ففي « الزينى بركات » نجد أن الوحدات الكبرى هي السنوات ، فالرواية تمفها لمدة

الزمنية بين عامي ٩١٢ ، ٩٢٢ هـ . غير أن التسلسل الزمني الصارم الذي يتبعه ابن اياس لا يجد ما يقابله في الرواية ، فالرواية تسير طبعا لتسلسل زمني معكوس فتبدأ في ٩٢٢ ثم تعود إلى سنة ٩١٢ ، فيتأرجح النص بين الماضي والحاضر والمستقبل ، ولهاقين الزينين وطيفتان مختلفتان ، فالأولى منها لا تهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمني في موضوعيته ، أما الثانية فانها تتضمن علاقة جدلية بين الماضي والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضي فانتا نكون قد لمخنا ضمنا إلى أن الماضي قد يقصر هذا الحاضر ، أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر الذي يمثل مشكلا مطروحا في بداية النص يمثل في صف القاهرة الذي يقع في سنة ٩٢٢ : « أرى القاهرة الآن رجلا معصوبا العينين ، مطروحا فوق ظهره ، ينتظر قدرا خفيا » وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ ، ويقدم ملاحظات تسلسل الأحداث ، وينطوي هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضي يفسر الحاضر ، أو أن الماضي قد يؤدي إلى الحاضر^(٧) وإذا كانت مقولة هنجواي صحيحة « أن الرواية بحث عن الصعوبة في النفس البشرية » فالصعوبة والجهد الذي يبني به الغيطاني هذه الروائي يتيح للندد قراءة ثرية ومتعددة لنصوصه بعالمها الفني الخلاق شكلا ومضمونا .

وإذا كان بطل الغيطاني بطلا مازونيا واقع معقد يبحث عن الحقيقة المظلمة في عالم آخر ولكنه لا يقطع الخيوط مع عالمه المادي الأصلي .

فيتداخل عنده - في الزينى بركات والتجليات - المستويات الزمانية المختلفة (الماضي والحاضر) بدرجاتها المختلفة ، أما المستقبل فله أشكالية خاصة في أعماله سوف نرجعها قليلا .

ففي « الزينى بركات » يتداخل عصر في عصر على بعد ما بيننا من حيث الأحداث والأشخاص وينشأ تناقض داخل معقد للتركيب السردى الذي يجمع ما بين الأسلوب وبعض أشكال التأليف من أخبار الوقائع التاريخية القديمة وفن الرواية السيكلوجية ويعود الفضل في ظهور هذه البنية في التركيب فضلا عن القصد الواعي لدى المؤلف للمقابلة بين السرد التاريخي



يجعل اشكالية التحول معه بالضرورة ،
فالأثار والمعارف والأطال التي نشأ بينها في حي
الجمالية تطرح السؤال باستمرار : أين
ذهبوا من ذهبوا ؟ ولماذا تبدلت الأحوال
بالكراه والحكام والسلاطين ولم تتبق إلا
شواهدهم وآثارهم ؟

يمبر عن حيرته من اشكالية التحول
والتغير في « التجليات »
قالت : ماذا يغيرك ؟
قلت : تبدل الأحوال
قالت : ما يبلى وما يزول
قالت : وماذا ؟
قلت : ثم ما من يقين باقي
قالت : ثم ماذا ؟

قلت : عكوفى حل الأسان ، وانفضاه
الأوقات قبل تحققها
قالت : ثم ماذا ، ثم ماذا (ص ٢٢)
ويعبر المؤلف في أكثر من موضع من
الرواية عن حيرته أمام مشكلة التغير
والتحول (بالمعنى المادي والشمالي المعنى
الوجودي)^(١١) فيقول في موقف منها كاشفا
عن حيرته :

قلت : التحول ، والتغير ، والتبدل ،
تحويل الأشياء في تفرقها ، وتجمعها ، في
اختلافها ، واتقافها ، الطاعة والعصيان ، الحياة
والمرث ، الوصول والفتور ، النهار
والليل ، الاعتدال والميل ، البر والبحر ،
الشفع ، الوتر ، الصحة ، المرض ،
البدية ، النهاية ، الفرح ، الحزن ، الروح
والشبح ، الأرض والسماء ، الشريك
والشليل ، الكثير والقليل ، الغداء ،
الأصيل ، البياض والسواد ، الرقاد
والسهاد ، الظاهر والباطن ، المتحرك
والساكن ، الياس واللين^(١٢)

وزيد الأمر صعوبة ، هو أن التغير يجعل
معه نقض الحالة الأولى ، مما يوسع مساحة
الأغلاق والحيرة ..

ومن ناحية أخرى تطرح رواياته —
وبالأخص — التجليات عملية الصيرورة
طرحا خلاقا ومعقدا في نفس الوقت ، فإذا
كان التحول تعنى حالة مؤقتة إلا أنها لحظة
تسمية — في نفس الوقت — داخل دائرة
الصيرورة باليقين المدهم الجليل الواسع ،
فالتحول عنده عرض للصيرورة ، والتبدل
ضرورة لتحقيق الصيرورة في مسدى

● التحول .. والصيرورة

ثمة اشكالية تتبدى في روايات الغيطان
الأخيرة ومنذ « الزيفى بركات » بالتحديد
وهي تحول الزمن ، وتغير الحالات
والأحداث ، وبالطبع لا يطرحها بشكل
فلسفى معقد ، وحيث ثقافته تنحو نحو
التاريخ أكثر من الفلسفة ، ولكننا
لاستطيع أن نتجاهل تقاطع حركتى
الفلسفة والتاريخ ، لأن كلا منهما يتضمن
الأخر داخله بشكل أو آخر ، ولكن
الغيطان في معالجته حركية الواقع الماضى



العربى القديم المتكرر والأصيل وتأثيرات
الأسلوب الغربى بتأثراته الشكلية وكذلك
ضرورة اللجوء إلى لغة القموض والإيهام
بسبب التعرض لفترة آنية . ومما يميز
حساسية بشكل حاد إلى كون هذه الرواية
تعرض فهم الغيطان للعملية التاريخية
بحيث أنها تعكس من ناحية الاستمرار
المتمثل والتبدل المتواصل وتوارث الأحداث
زمنيا ومن جهة الأخرى وحدة التجربة
القدرة المنسجمة كرافقة مع الخبرة التاريخية
للشريعة جمعا^(١٣) أما في « التجليات »
فيخوض الغيطان تجربة أشد تعقيدا ،
ويتنقل عبر تواتر زمنى متداخل ومتكثف ،
بل ويكشف الشغوص عن أخرى مغايرة لها
ولكنها تحمل نفس الرمز ، وتسمى له
امكانات الرموز الصوفية واللغة الصوفية
الثرية تحقيق ذلك التحول ، فيتحول زمن
(كتاب التجليات) من زمن رواي حداثى
مولود مع الوحدات المكانية إلى زمن رمزى
صوفى متألق على ذات السارد (الرواى)
ومفتوح على التناهي . ويتم هذا التحول
من خلال عملية سردية توليدية لوحدات
مكانية أخرى واللجوء إلى فصل التجل في
شكل لازمة سردية تتكرر بدون توقف ،
وتصير بمثابة مكون بقدر ما يندفع بعجلة
تنامى الحدث الاسامى ، بقدر ما يذكّر
بنقطة البداية والانطلاق في كل مرة وفي كل
نص من النصوص المؤلفة لفرانجة^(١٤)

وفي « رسالة في الصباية والوجد » نجد
أن دوران الزمن يزعج البطل طوال
الوقت ، لأنه يعمل كل شيء يعمل في ذاته
تقيضا لهيئته ، وهذه الحقيقة أفسدت عليه
حياته وفوتت عليه فرصة الاستمتاع بأية
لحظة جميلة^(١٥) .

أعمق .. والتجلى ينبع له عبر آذابة الحدود الزمنية الفاصلة أن يتكشف المطلق بصورة أوضح .. « تجلت لي لحظة ميلاد أبي ، ولحظة ميلادي ، ولحظة رؤية أبي لأول مرة ، ورايت نفسي أوجد ثلاثة مرات في ثلاث أماكن أتلقى ببصر واحد ، وأفهم بمقل واحد^(١٧) » والتجلى حيلة فنية تمكنه من تجاوز الأزمنة ، وجورها في حرية واسعة ، وتداخل الرموز وما يعينه ذلك مع اشتراء العمل ، بل وتطرح قضية وحدة الوجود بشكل واضح ..

« عدت إلى أبي ، فذهبت حوله وهو يركب مع صاحبه عربة بضاعة في قطار بطي ، يتجه إلى مصر .. هاديت بجوار ركب الحسين الساري الى الكوفة ، تأكل في هرب جمال عبد الناصر من سجنه ، تنقلت وتسابحت حركتي ، تشد رؤى ، يعود الحسين إلى جوارى^(١٨) »

نحن إذن أمام ثلاثة أزمنة مختلفة في روايات الفيضاني (الرواية/التاريخ) : الزمن المادي المعروف ، الزمن الوجودي الخاص بالوُلف والذي يختلف عن الزمن المعادي ، ولكنه يعبر عن وينسجم مع مكونات الأحداث ثم الزمان « المتخلل » الذي يتولد عندما من تجاوز التوحيين الزمانيين السابقين (المادي والوجودي)

كما يمكننا أن نترجم علاقة التحول بالصيرورة كما تكشف عنها قسامة « التجليات » مثلاً من خلال شكل مبسط يمسد انشواء التحول دامنل رحم الصيرورة/المطلق وفي نفس الوقت يتحدد للتحول وجوده الخاص نسبياً على النحو التالي

وينفي الفيضاني ذاته أن يكون العالم ثابتاً بل هو متغير « لكن أرى أن هناك وحدة التجربة الإنسانية مع اختلاف التضاميل والأزمنة ، أن اشتغالي بالزمن هو أسس تجريبي^(١٩) »

فدائرية الزمن تتيح له توازي سيدنا الحسين وجمال عبد الناصر ، وتوازي معادية والسادات ، وتوازي الحسين ووالد المؤلف في حركة جدلية مشهورة تركن إلى صيرورة خفية تتوسبب التحول داخلها ، ويفتح جزئياته في مسار حجري فلسفي أكبر هو حجري الصيرورة ، ويضعل من زمن كربلاء مثلاً لزمين سيناء ٦٧ ، ويضعل بينهما كوين

متطابقين وفي « الزيفي بركات » تلاحظ سامية اسعد « أن حركة الزمان في الرواية دائرية ، تنتهي إلى النقطة التي بدأت فيها وهي أن كانت توحى بشيء فأنما توحى بالاستمرارية والتكرار ، بالرغم من وجود نهاية لرواية الزيفي بركات^(٢٠) » وتلوير الزمان في جدلية خلقة نراها في التجليات في أكثر من موضع ، وتكاد أن تتداخل للملاحم :

« من خلف عبد الناصر في حكم مصر — لعنه الله — أقبل فيفي في الحلف ، جباناً كعده في عصره ، يدير ويندفع بغيره ليفتح ، وفي الوقت الملائم يتنجو بنفسه ، كان في علة آلاف من الجنود ، وخدام الاحتكارات الأجنبية ، جنود يرتلون الحرب في زمن ابن معاوية قاتل الحسين . وجنود يرتلون الزبي الحفي للموساد ، ومقاتلون من قوات الانتشار السريع الأمريكية ، ومترتبة مجهولي الهوية ، وأرباب بنوك ، وأصحاب شركات للمياة الغازية ، ومقاولين ، ومسامرة ، ونجار آثار^(٢١) »

ويلمع سيد البحراوي إلى حركتين في نصوص الفيضاني ، حركة للماضير وحركة للماضي « أن الفيضاني يسعى إلى الاتحاد مع الآخر كمثال ، ومع الماضي كمثال أيضاً ، وكلاهما يمثل جانباً من الذات ، الذات المفقودة والتي تسعى لاكتشاف نفسها عبر هذين التقيضين^(٢٢) »

ويتيح التعامل مع التراث ومحاولة استلهامه خلق أشكال فنية جديدة متفرقة تعبر عن واقعنا تؤدي لتطوير الرواية العربية بالضرورة ، ◆



هوامش :

(١) حسن خضر : محمد فريد أبو حديد ، روايتي كتب التاريخ ، مجلة الكويت ، عدد ٧٠ ، الكويت يونيو ١٩٨٨ ص ٥٠

(٢) Lolko cs'gearg ; The historical Novel, pangum Books, 1962, pp 340 — 3411.

(٣) كيرتشكو : بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي ، دار رادوا ، موسكو ١٩٨٦ ، ص ٢٠٧

(٤) سامية اسعد : عندما يكتب الروائي التاريخ ، مجلة فصول ، لمجلة المصرية السابعة للكتاب ، المجلد الثامن ، العدد الثاني ، القاهرة يناير ١٩٨٧ ، ص ٦٨

(٥) محمد السيد حيد : رسالة في الصباية والوجد ، محاولة روائية في رحاب التصوف ، مجلة الهلال ، القاهرة فبراير ١٩٨٨ ص ٨٥

(٦) جمال الفيضاني : من باب زويلة إلى باب الفتح ، مجلة المصباح ، العدد ٢٤ ، بيروت أبريل ١٩٨٤ ص ٦٨

(٧) جمال الفيضاني : بعض مكونات عالمي الروائي ، مجلة الآداب ، بيروت فبراير ١٩٨٠

(٨) سيزا قاسم : للمشاركة في النص العربي المعاصر ، مجلة فصول ، القاهرة يناير ١٩٨٢ ص ١٤٦

(٩) كيرتشكو ، مرجع سابق ص ٢١١ (١٠) قسري البشير : صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات ، الأدب والفنون ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، القاهرة يناير ١٩٨٥ ص ١٢٢

(١١) محمد السيد حيد ، مرجع سابق ص ٨٥ (١٢) صفحـات ٤٥ ، ٥٢ ، ٦٣ ، ٦٨ ، ١٠٣ مثلاً

(١٣) صفحة ٤٥

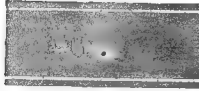
(١٤) صفحة ٦٦

(١٥) صفحة ١٧٢

(١٦) تلوة بحزب التجمع لمناقشة التجليات في ١٧ / ٤ / ١٩٨٦ .

(١٧) سامية اسعد ، عندما يكتب الروائي التاريخ ، ص ٦٨

(١٨) التجليات ص ٢٧٦ (١٩) سيد البحراوي : رسالة في الصباية والوجد ، مجلة أدب نقد ، حزب التجمع ، عدد ٣٧ القاهرة ، مارس ١٩٨٨



وافدة إلى الأدب العربي ، واعتقادي ان واجب الأدباء المحدثين ان يشتروا هذه الألوان الوافدة في الأدب العربي .

وقد قال الدكتور زكي نجيب محمود في حديث رائع له أنه لا يكفي ان تنادي بتبنيث الألوان الوافدة وإنما لابد ان تعمل على ذلك بأدبك انت الذي تنشئه .

وثامساً على هذا الفهم ، يمكن القول ان الدور الكبير الذي يؤديه ثروت اباطة للابداع الروائي القصصى في ادبنا هو أنه من بداياته الأولى وحتى اليوم حرص على تأصيل هذا الابداع في الأدب العربي ، وهو لذلك يرى ان بعض النقاد حين ينظرون في قواعد هذا الابداع إلى التقيد الغربى ، يظلمون الأدب العربى ظلماً فادحاً . بل هو ظلم فاحح للأعمال العربية التى تنسب إلى لون أدبى نشأ في الغرب ولم يكن موجوداً في التراث العربى .

فتمن حين ندخل الرواية والقصة والمسرحية من الأدب الغربى إلى الأدب العربى لسنا مزمنين ان نحافظ على اصول هذه الفنون في ارضها الأصلية فمادامت قد انتقلت إلى تربة أخرى ومناخ آخر أصبح حقاً عليها ان تشكل بالجو الذى انتقلت إليه .

بل ان هذه الألوان نفسها قد تغيرت في الغرب وتشكلت مع كل جيل دون ان تفقد معالمها الأصلية بل لعلها ازادت قوة ومناعة وقيمة بالتشكيلات الجديدة التى تحولت إليها .

فالسرد القصصى في الرواية والقصة يختلف في أوروبا والعالم العربى عنه في روسيا كما يختلف عنه في مصر .

وقل قرأت ثولستوى لوجعلت لونا آخر غير لون ديكنز . والبلاد التى نشأ فيها الفن الروائى والقصصى غير بلادنا التى عرفت القصص حكايات مروية في ندوات السمر ثم عرفت في القرن الكريم عبرة وعظلة ثم عرفت حواديت في ألف ليلة وليلة ولذلك لم يكن عجباً ان نجد نجيب محفوظ مؤصل

ثروت اباطة في الرواية العربية

د . عبد العزيز شرف

هذه الآراء التى تذهب إلى أن القصة قد ماتت ، لا تنطبق على واقع الحياة الحديثة فحسب ، وإنما هي - على حد تعبير (لوروين) ، تصدق أيضاً على تلك الأزمنة التى يقال ان القصة قد بلغت خلالها ذروة مجدها ولذلك فإن القول بموت القصة باطل من اساسه . ذلك أن هذا الفن يمر مرحلة من مراحل إعادة التنظيم وشنح الطاقات الأدبية .

وما يسمى : «بالقصة الجديدة» لا يخرج عن كونه محاولة (جبارة) يقوم بها جيل جديد من الأدباء للتخلص من سيطرة كتاب القصة العظماء من أمثال مارسيل بروست وجيدو كاهي) . . . وكذلك يمكن القول ان ثروت اباطة منذ (ابن عمار) وحتى (نقوش من ذهب ونحاس) يسير في رحلة البحث عن حل دائم للمشكلات التكنيكية في الرواية العربية . وهو يقطع هذه الرحلة بوعي نقدي في رؤياه الإبداعية الأمر الذى يلغمه إلى (التجريب) بهدف تحقيق ديملاذ الرواية العربية الخالصة وهو لذلك يصرح ان : (الرواية والقصة والمسرحية ألوان

في هذه الصفحات التمهيدية تطرح عدداً من الافتراضات العلمية حول دور ثروت اباطة في الرواية العربية ، ولأسيا ان بعض النقاد يلعبون إلى أن القصة قد انتهت بانتهاه عصر القصائد الملحمة ويؤكد هؤلاء أن العصر الذهبي للرواية النثرية الذى بدأ بفيلسوف وريتشارد سون قد بلغ أوجه في مطلع هذا القرن ثم انحلت جلوته فخبو رويداً حتى شارف هذا الفن نهايته في السنوات الأخيرة . .

ويضع (لوى روبن) أماناً اجابيات كثيرة على التساؤل التالى : إذا كانت القصة قد ماتت فمن الذى قتلها ؟ .

فالبعض يقول ان عصر القصة النثرية قد ولى وان القصة طامرة من ظواهر القرن التاسع عشر نشأت وترعرعت كتجنية لانحيار التركيب الطبقي في ذلك العصر . وهناك من يقولون ان الأزمنة الحديثة بما فيها من تنافر وازمات لا تنتهى لم تترك مجالاً لهذا الفن الطريف ، فالعلاقات اليومية الآن هي فن الواقع اغرب مما جادت به قريحته أى كاتب من كتاب القصة في الماضي ، ولهذا السبب فإن عصرنا هو عصر النشر غير القصصى أو ببساطة أخرى هو عصر (الريوبروتاج) وزيادة على ذلك فإن الصحافة والتليفزيون قد هيا كل منها لثقافتنا أنوعاً من الفن كطيلة بأن تمكس الحقائق المعاصرة بطريقة أكثر دقة وواقعية مما يمكن ان يفعله النثر القصصى .

الغن الروائي العربي حين ينقل تيار الوعي أو المونولوج، الداخلي في رواياته الأولى يتحرى أن يغير من شكله الذي عرف به الغرب إلى لون يستطيع القارئ العربي أن يسيته وهذا استطاع تيار الوعي أن يعيش في الرواية المصرية .

وقد يفكر الكاتب أن يروي قصته كما كانت تروي شهر زاد قصصها وقد يعطى هذا النوع من السرد عمقاً شرقياً للعمل الفني نفتقده ولا نجده في الأدب الغربي كافة .

فما دمتا قد ادخلنا المسرحية والرواية والفصحة في أدبنا فهي إذن قد أصبحت ملكاً لأدبنا ولذوقنا نحن فيها غير مقبلين بأحد ولا بالمصادر التي أخذنا منها هذه الألوان من القصص .

وليس هذا جديداً فاللوحشات الاندلسية دخلت التراث العربي وأصبحت جزءاً منه ولا يقول أحد اليوم أنها غريبة عن التراث . . .

وهو لا ينكر أن هذا يحتاج إلى جهد كبير وإلى تبصر واع بالتراث الروائي والمسرحي في الغرب والشرق على السواء ، ولكن متى كان الفن شيئاً مرغباً ، إنما الكتاب فيها يرى رهبان في عراب الفن يقدمون أدبهم ولا يعودون من الجزء إلا بالقليل وما هو أقل من القليل .

فهو - فيصيح - في نقوش من ذهب ونحاس - عن أن القصة ليست شيئاً بنفسها ، وهي لا تكون قصة إلا إذا قرئت ، والصناعة الفنية وحدها هي التي تجعلها مقروءة . .

وليس يخاف أن التكنيك الروائي - كما يقول دى فوير - مسألة تجريبية إذ لا توجد له قواعد ثابتة ، وما لا شك فيه أن جميع تجارب التكنيك فعالة . فهل نتحدث أترأ ؟ إذا فعلت فهي صحيحة ، ولابد أن يعضى القارئ في القراءة بأيام حتى النهاية التي يفضيها القاص وكل ما يقوى ويزايد هذا الإيمان ليس تلك النهاية فهو صحيح . ولو حدث تأثير قوي فإنه قد يشع بالإيمان في فقرات لم يكن في الإمكان تطبيق أى قواعد عليها ، والسخرية المتعمدة بالقواعد التي قد تكون في موضع آخر ضمان نجاح الفنان هي في الحقيقة جزء من مهارة القاص الماهر .



يستهل ثروت اباطة (نقوش من ذهب ونحاس) بقوله :

وهي قصة ذات عروق بعيدة في افوار الزمن ، لست بطلاً من أبطالها ولكنني أحب أن أحكيها . . . كيف أحكيها وأنا لست واحداً من أبطالها . . . هل يملك كثيراً أن أكون من أبطالها مادمت سأروى لك لن أقول لك من واقع الحياة فلا أحب أن أكون سخيلاً إلى هذا الحد ولكنني في الواقع لست أزعم أن كنت أنت تحب الرواية من واقع الحياة أو من واقع الخيال . يقول الروائيون إن أهم شيء في العمل الفني أن يكون مقبلاً ولا يهم من بعد المصدر الذي يصدر عنه ولكن الحياة حين تؤلف لا تحاول أن تقنع ، إنما تؤلف وتتفقد مؤلفها على الحياة وعلى صلات الناس بعضهم ببعض وعلى بدايات حياتهم وعلى نهايتها ولا يمنحها في شيء أن تكون مقنعة أو غير مقنعة والناس . . الناس جميعاً في كل مكان شهود في كل قصة وأبطال في كل قصة وقد تلهيهم الأحداث عن محاولة الفهم وقد يفكرون والذين يفكرون هم الأغنياء لأنهم لن يبلغوا من تفكيرهم إلى ما تصبو إليه نفوسهم من طمأنينة ، بل هم سيزدادون حيرة وقلقاً بل قد يزدادون سطواً وتبرساً ولا تمنى الحياة في كثير أو قليل يجرحهم أو قلقهم أو سخطهم أو تبرهم وتجرحهم فهم وما يعلمون .

تجربة الطب في الأرناب ، ولكن هل تجرب الحياة حقيقة تجربة الطب ان الطب حين يجرب يحاول أن يصل إلى نتيجة معينة

من تجربة فإلى أى نتيجة تحاول أن تصل الحياة . . يبدو أنني صاصبح غيباً كهؤلاء الذين يفكرون . . عادة ساذجة عادة التفكير هذه . . وكلما ازداد التفكير عمقاً يكون صاحبه أكثر ساذجة .

فالأدباء وحدهم هم الذين يعرفون الا أمل أن يصلوا بتفكيرهم إلى نتيجة مؤكدة واضحة المعالم ، ولكن هناك أنواعاً من التفكير لا بأس بها . . منها ذلك التفكير الجاد الخطير الذي كان يستغرق راشد بك برهان وهو جالس بمكتبه الضخم في سرايته الواقعة بشوارع خيرت . . كان راشد بك يريد أن يسافر إلى أوروبا وهو يبحث عن مواعيد السفن المسافرة وهو حريص على أن يسافر على أول باخرة . . فقد تشوق إلى باريس وإلى اصدقائه هناك ولست في حاجة إلى ذكاه لتعلم أن هؤلاء الاصدقاء إنما هن صديقات ولكن الخدمة تحتم أن نكتسب اصدقاء . . . امن كثيرات هؤلاء الاصدقاء .

ومعها تكن المشكلة التي يواجهها قصاص العصر الحاضر كما تصور أنها واجبت من قبل قصاص العصر الماضي - فإنه - كما تقول قزوينيا وولف - يجب على القصاص أن يتدبر الوسائل التي تجعله حراً في التعبير ما يختار . كما أنه يتحمل بقدر من الشجاعة يمكنه من أن يقرر أن (هذا) الشيء لم يعد يهمه بعد بقدر ما يهمه (ذاك) . ويهيى على (ذاك) وحدة أعماله . إذ أن هذه الأشياء الجديدة التي يتم بها المحذون هي التي قد تكون قابعة في اعماق النفس . وذلك ما فعله ثروت اباطة في روايته الجديدة (نقوش من ذهب ونحاس) ، فإيا يلبث أن يستهل الفصل الثالث منها بقوله : والفروض أن أروى لك في هذا الفصل موقف خديجة من هذه الخطبة ويمكن أن أروى لك هذا الموقف بطرق عدة . . فلهذا استطيع أن أقول أن خديجة كانت تحب ابن خالتها عزت بهادر الذي نشأ معها منذ الطفولة الأولى وكان يقارنها في السن ومادامت تتكلم عن هذه الطبقة من الناس والفروض أن أقول لك أنه سيروى ركوب الخيل ويجيده وأنه طلق اللسان - بالفرنسية طبعاً - وأن لغته العربية لا تكاد تستقيم وأنه عشق القوام تافه العقلية لا يفكر إلا في إتفه الأمور وأسخطها . وأكون بذلك سائراً وراء كل من كتب عن هذه الطبقة .

أو كان من الممكن أن أقول لك مثلاً أن عثمان باشا ذكرى دخل إلى ابنته فقال لها :

- ابشرى يا خديجة .. عندى لك عظم خير .
- صحيح يا بابا .

وطبعاً حين تقرأ بابا لابد لك أن تشد اليامين فهكذا تنطقها عائلات السينا في افلامنا المصرية .. ترجع الآن إلى الحوار الذى كان من المقروض أن أقدمه إليك ..

يقول الأب وقد يمل وجهه بالفرح :
- جاملك عريس لا مثل له في مصر .
وهنا كنت سأستحار كيف أكتمل المشهد .. هل سطرقت خديجة في حياء أم تراها ستقول :

- من ؟
وعل الخالين كان عثمان باشا يقول :
- راشد بك برهان ..

وكنت سأستحار أيضاً كيف تصرف خديجة بعد هذا هل كانت تستألب أبها عن العرس وإحواله جميعاً من شكل وصعر .. وطبعاً لا داهى للسؤال عن الشهادة أو الثقة فقد كانت هذه الأشياء في ذلك الحين بعيدة عن مجال السؤال عن السيدات وتوشك أن تكون كذلك عند الرجال أيضاً .

أم تراها كانت سطرقت حياءً وخجلًا وتقول الجملة التى لم يستطع كاتب حوار أن يغير منها شيئاً على طول السنين .



- الى تشوفه يا بابا .

ولعلى كنت سأخرج من هذه الحجرة بوسيلة أكثر يسراً وأقرب إلى منطق الأمور فاجعل خبير الخطبة ينتقل إلى الابنة عن طريق أمها وانتزح هذه القرصة لأقدم إليك كل ما لم تعرفه بعد عن راشد بك برهان على لسان الأم .

ولكن ما المجلة في تعرفك على راشد بك برهان ولماذا لا تتكلم عن خديجة قليلاً .. فانت لم تعرف عنها إلا أن عينيها جميلتان ولكنك أنت لم تعرف مثلاً أن قوامها فارغ ورشيق لا تغطي عليه نحافة ولا يقرط عليه سمن وهي ذات شعر ناعم إذا أطلقت عنانه هدر على كتفيها في عريضة طاغية وجينيها عريض فيه ذكاء وعيناها اللتان عرفت أنها جميلتان فيها جرأة وفيها طلع إلى المستقبل في ولوق الذكى وفي شور الانثى وانها دقيق مائل قليلاً إلى الخلد الأيمن هذا الجبل الذى يراه بعضهم جمالاً ويراه بعض آخر عيباً في جمالها الفاتن .. وان كنت من الذين يجنون أن يوصفوا بالظفنين فلعلك تحب أن تعرف شيئاً عن ثقافتها .. قرأت كورن وراسين وفولتير وهيجو وفلووير وروسو حتى اعتاقت روسو قرأتها وقرأت شكسبير مترجماً وقرأت ديكزن وهاردي وتولستوى وديستوفسكى .. انظرك عرفت الآن أبا كانت تحب القراءة وكانت تعبد الشعر فقد كانت تحفظ روايات كورن وراسين جميعاً وتحفظ كثيراً من شعر هيجو ولم تكن تميل كثيراً إلى مضحكات مولير .. كانت القراءة عندها هى الوسيلة التى تفتح لها نافذة على عالم لم يكن من الممكن أن تحاط به أو تتلمع فيه .. فقد كان الحرم جزءاً منفصلاً عن المجتمع في ذلك الحين .. يحرمه من داخل البيوت ولكنين لا يشاركن في حركاته .

وهذا الانتماء عند ثروت إباضة يجعلنا نتفق مع (دى فورتو) في أن تعرف (كورنار) المشهور للقصة بأنها (تجملك تسمع ، تجملك تشعر .. وقبل ذلك كله تجملك ترى) . ليس فيه الحقيقة كلها ، فالحقيقة تترك المنطق الداخلى للشيء مسموعاً ومحسوساً وريلاً .. وأهم من ذلك أن هذا التعريف يغفل الحالة الديناميكية التى شرحها ، دى فورتو وهى ارتباط القارىء بهذا المنطق الداخلى ، ذلك أن القصة كما

ترى عند ثروت إباضة تجعلك تسمع وتشعر وترى إلى حد تصديقها ، فهى تربطك بالأحداث في الصفحات والعلاقات بالشخصيات بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت أن منطقهم وعواطفهم مرتبطة بك . ولعلنا نجد هذا المعنى أوضح ما يكون عندما نقرأ استهلال الفصل الرابع من (التوق) : (لماذا يتوقف العقل عند بعض الناس ويتصرفون تصرفات حقاه مع أنهم من ذوى العقل الراجح الذى استطاع أن يمكن وينزهم منزلة محترمة عند الناس .

لو أن أحدنا سأل زكريا باشا حسام الدين هل سبيل الاستشارة ما راكب في زيجة الزوج فيها قلت المحسن منذ ست سنوات وهو بحث الخطى نحو الستين . والزوجة فيها ثنى الحصى إلى العشرين من عصرها لم تكملها لكان جوابه متسباً بالعقل والزناة ويعد النظر . فلماذا لا يختلف فيها عقلان هل شيء من الرجاحة أو على الأقل لا يتعمان في الغياب الشديد .

ولكن المحجب أن زكريا باشا حسام الدين هو نفسه تزوج الأنة سهر محسود كريمة مملوك عزت باشا أما زكريا باشا فهو مستشار في حكمة الاستئناف عرف بعلمه الواسع بالقانون 'بل وعرف أيضاً بحبه للآداب وكثيراً ما كانت أحكامه قطعاً أديبة تغنى بها المحامون خاصة الذين صدر الحكم في صالحهم وهو موسع عليه في الرزق واسع الاقل عقيق النظرة ولهذا لم يكن عجباً أن يصبح وزيراً . وقد سر بهذا لأنه كان يفكر منذ زمن أن يترك القضاء الجالس إلى القضاء الواقف ولعله في ذلك تأثر بالقصة التى تروى عن أحد مشاهير المحاميين في فرنسا وكان ابنه يعمل في القضاء وكانت سمعة ابنه أيضاً عظيمة فقد عرف عنه أنه من احسن القضاة وفى يوم سأل أحد الصحفيين المحامى .

- لماذا تعمل أنت في القضاء الواقف بينما يعمل ابنك في القضاء الجالس فأجاب المحامى الذكى :

- لو استطاع ابنى الوقوف ما جلس .
وأغلب الأمر أن الأب كان يريد من ابنه أن يعمل معه في المكتب الكبير ليظل محفظاً بمكانة المكتب بعد وفاته والراجح أن الابن كان يفضل العمل في القضاء بطبيعة مواهبه .. أيا كان الأمر فالؤكد أن زكريا باشا تأثر بهذه القصة وأراد أن يقف عن

كرسى القضاء ليصبح محامياً وثائقاً من عمله القانوني ومن لفته في وقت معاً .

وهكذا جاء تعيينه في الوزارة خير طريق يفرج منه إلى مقاعد المحامين . . كان زكريا باشا قد تزوج من أول حياته نعيمة هاتم شهاب بنت جندى باشا وقد أنجب منها ابناً عدل .

ولكن زكريا باشا كان يحب النساء وكان بارعاً في الحصول عليهن . والطريق تجمع أصحاب القصد الواحد ، فلم يكن عجيباً أن يجمع طريق النساء بين الباشا زكريا واليك راشد فكانت صداقة ، قوامها الأول وقد يكون الأهم النساء .

ولكن راشد صاحب مصالح كبيرة والباشا زكريا حين ترك الوزارة إلى المحاماة أصبح يتمتع بنفوذ كبير وأصبحت الأبواب التي لا تفتح لغيره من المحامين تفتح له . ولراشد حين يقضي كمين الصقر تدرى أين يمكن الأخير ما فقتضيا راشد تنقل أذن من تلقاء نفسها إلى مكتب الباشا وتزداد الصداقة ثوباً .

لعلك الآن تعجب أن ذكرت كل شيء عن الباشا أو أكاد ولم أذكر شيئاً من زوجه الأولى نعيمة هاتم شهاب ولا من زوجه الثانية الأساة سهرى مدلى .

وما كان لي أن أذكر شيئاً من واحدة منهما دون تفصيل لا يقبل (الاجال) .

وهكذا يفصنا ثروت اباطة في عمله الجديد أمام المشكلة المركزية للسرد القصصى وهي مشكلة تخص صلة الكاتب بعمله . ففي المسرحية يكون الكاتب غالباً ، فهو لا يخفى وراءها غير أن الشاعر الملحمى يروى القصة مثلاً يروى سكرات محترف ، وأيضاً تعليقاته ضمن القصيدة مقدماً السرد المناسب ، باعتباره يتميز عن الحوار بأسلوبه الخاص .

وقد قام ثروت اباطة بدور الشاعر الملحمى في عمله الجديد (تقووس من ذهب ونحاس) متجاوزاً الطريقة التقليدية والطبيعية في السرد . فالكاتب حاضر في جانب عمله الفني متصل بقراره ، يريد له أن يتنمى في الحدث ، وأن يقف على دوافع الأحداث والتأثير بها .

ثروت اباطة يتجاوز مجرد التصرف الارسطي ، كما يتجاوز نظرية زولا في نفل



لطاق الحياة موضوعياً ، فليست الرواية عند ثروت اباطة علماً مستقلاً يتأمله القارىء هل أنه عوط بصفحات تفصلها عن العالم الخارجى ، ولكن ثروت اباطة يريد للقارىء أن يشترك في الرواية مع شذاجها البشرى وهذا أشبه بما سعى هدم (الجدار الرابع) في المسرح .

وهذا ما نعتيه حين نقول أن ثروت اباطة يمارس فناً (أكثر عصرية) وهو في الرواية التي مثلت دالماً مرحلة متأخرة في الحياة للملحمية للشعوب فالملحمية بالنسبة للرواية تمثل ما يمكن أن نعتبره مع توماس مان - عصره الكلاسيكى القديم .

ومن أجل ذلك وجدنا ثروت اباطة يعنى بتكامل الرواية من حيث تصويرها بامانة ودفقة عن الصور الحية من خلال تكامل الوصف الزمنى للملامح الشخصية بالحوار الداخلى وسالحوار الملحن ، وتلك هي العناصر الرئيسية في تكوين الرواية ، ويعنى بها : الوصف للمكان والوصف البشرى الخارجى والداخلى والحوار الذى يعبر عن الانفعالات - والأحداث التي تدور بين الأبطال سواء كانت حواراً اعلياً أو باطنياً .

بهذه الرؤى يا الفنية تمثل المانور الشمى وفن الملاحم بخاصة ذلك أن الفن الملحمى - كما يقول مان - ذو روح مهيبه وصينة غنية بالحياة ، فسيحة كأنها البحر في حركته الممتدة ، لا تهدف إلى العبارة المتقطعة وإنما تريد الكل . تريد الدنيا بما

فيها من أحداث لا يمحصرها القد ، تلك أن الرواية ليست في عجلة من امرها ، الصبر والإخلاص والاحتمال والتحمل الذى يجعلها الحب متعة ، وما يصدق على الشاعر يصدق على الرواية أيضاً . وكونك لا تستطيع أن تهين حديثك ، هو بالذات ما يجعلك عظيماً . .

لذلك نجد في أدب ثروت اباطة هدوء الملحمية ، وصفاتها ، وموضوعيتها إن روايته تبقى على مسافة من الأشياء ، لأنها تقترب من الملحمية كان (ابولون) كما يسميها أصحاب علم الجمال ، لأن أبولو الذى كان يجيد الرماية عن بعد ، هو اله المسافات وأنه الموضوعية والسخرية - أن الموضوعية هي السخرية وحينما يمثل ثروت اباطة روح الملحمية ، فإنه يمثل روح السخرية ذلك أن الفن نظرة شاملة واضحة ورسمة ، نظرة الحرية المطلقة والهدوء والموضوعية ، هكذا كانت نظرة جوته الذى كان فناً صادقاً إلى الحد الذى يجمله يقول : (إن السخرية هي ذلك السدور الششيل

ن الملح الذى لا يمكن بغيره أن يكون للظلم مذاق . ولا يمكن عبثاً إعجابه طول حياته بشكسبير ، ففي دنيا شكسبير المسرحية تسود هذه السخرية الفنية ، حتى أنها تجعل نتاجه موضوع اعتراض شديد من جانب رجل اخلاقى كبير مثل تولستوى وعلى هذا الفهم يتحدد مفهوم السخرية في أدب ثروت اباطة ، فهي سخرية ملحمية ، سخرية القلب ، سخرية قائمة على الحب والعطف على الأشياء الصغيرة .

ولما كانت الملاحم - كما يقول الدكتور بونس - ذوات وظائف حيوية وإيجابية ، فإن الشعب المصرى شارك في انشائها بتعديل صورتها . بحيث تلائم طبيعته ومزاجه من ناحية ، وبحيث تسير رأيه في نفسه ، وفي أبناء عومته ، وملته وعلى ذلك فإننا نقول أن الوجدان الشمى المصرى الذى تمثل ثروت اباطة في أجبه رؤى بآه الإبداعية يقوم من هذه الملاحم مشأاً مزدوجاً يعبر بها عن ذاتيته العامة ، ويتذوقها ويتفاعل معها ، ويتأثر بها أيضاً . . فهو المؤلف والمتذوق في آن واحد ، ولا حاجز عنده بين العاملين ، ولا فارق بين المؤلفين . . إنها زاوية واحدة ينظر بها إلى نفسه . وهو يصور هذه النفس ومن ثم التقى في رؤى يا ثروت اباطة تجسيم الفن

الملمعي للممثل العليا . وتشخيص الفضائل الثابتة كما يصورها بتقده للحياة المصرية ، وهو يرسم نقداً لبعض الخصائل وبعض العمال رسماً قريباً من الكاريكاتير ، يضحك خصلة ويرز خليقة ويبلغ في أبعاد ما يريد أن يظهر نفسه عليه .

ففى (شء من الخوف) مثلاً يؤكد ثروت ابطاة اندماج الفن الروائى بالحياة فى وجدان الشعب وصنوبرها من مزاج واحد . شأنه فى ذلك شأن الأدب الملمعي حين يرفع شبهة كل حاجز بين الإبداع والتذوق . . بين الانشاء والأشاد ، فقد قدم شخصية حافظ بضمير الغالب ، ولكن هذه الشخصية ما تلبث أن تستعمل ضمير المتكلم ، فالشخصية تستعمل ضمير الغائب حين تتحدث عن وجلة الوجود الزمنية والمكانية بأرض مصر ، وتستخدم ضمير المتكلم حين تريد أن تعترف بتجربة حبيها ، ثم يعود الضمير إلى الغائب وهكذا .

ولى أعمال ثروت ابطاة نذكر اياس وجدان وكمال وهترس كتمانج للطفاني كما نذكر عاتكة وإليه ودرية وفؤادة كتمانج للحرية ، بحيث يمكن القول ان التماذج البشرية فى أدب ثروت ابطاة تضرب بجذورها فى الوجدان القومى الملمعي الذى يقوم فيه الصراع على دعائين :

أولهما : صراع العدو للشر . وثانيها : تقويم السلوك فى الجماعة بحيث يصبح متقاف مع الأحداث العامة ومسايرة لكل الجماعة فى وقت واحد .

وثروت ابطاة يفصح عن هذا الملمعي فى نهاية(نقوش من ذهب ونحاس) حين يمزج بين الزماني الدائى والجماعى من خلال تصوير نماذج البشرية التى عاشت فى مناخ ظالم جعل مراكز القوى تؤدى بمصر إلى هزيمة عميقة فى ١٩٦٧ ، ولكن ما تلبث ثورة التصحيح أن تضع الأمور فى نصابها الصحيح ، فيستمر النموذج المتناقص ضد الطفاني (إسماعيل غنى) مواصله طريقه فى الحياة ومواصلة الحياة طريقاً إلى جانيه . . صعبة عنيقة ولكنها شريفة وتسير حين تفجر الحزن فى مصر ، وحين أعاد الحكم أموال الناس إليهم . ونحن انشرح الظلام عن الصباح ، وحين عادت الحياة إلى الحياة ، احس إسماع أنه استطاع ان يجتاز الأزمة الطاحنة . . وربما استطاع أن أن يركب



الموتوسيكال السيدكاز ، وربما عجزت أنا أن أجسد فى بعض الفترات دراجة انتقل عليها . . ولكن أبى استطاع أن يسير فوق الأزمنة فى موتوسيكال واستطعت أنا أن أسير عليها بقدمى . .

ولم ينكس أبى رأسه للفقر ، لم انكس أنا رأسى للطفاني ، حباً لم يكن هو أنا وأنا أربأ بشرى أن يندسه ذهب الطفاني أوليله تصليبه . . من يدرى لصل روحه تليستى . . أوريا . . لا أدري ربما كتبت أنا شجاعاً . . من يدرى . . من سيذكر أنى لم انحن . . لم انساق . . لم اذل . . وماذا يعنى أن يذكر ذلك احد . . يكفى أنى أنا أذكر هذا النفس . . وحسبى ، وفق الحسب أننى استطاع أن أواجه نفسى لا أخافها ولا استحلها . .

وهكذا يدمج ثروت ابطاة بين الرمزىن الذاتىوالجماعى ، ليصور الإنسان المصرى حين يتعرض للطفاني ، وحين يقاوم ، وحين يتصر فى النهاية لجبايته ، وشرفه ، على النحو الذى يذكرك بالآدب الملمعي فى مصر ، حيث تعلق وجدان الشعب بالمثل الديمقراطية فى الحكم ، فالوجدان الشعبى المصرى يقوم من ملاحه مقلاماً مزدوجاً ، يعبر بها عن ذاتيه العامة ، ويتلقوها ويتفاعل معها ، ويتأثر بها أيضاً ، ومن ثم التقى فى وجدانه تجسيم المثل العليا وتشخيص الفضائل الثابتة كما يصورها بتقده فنياته وحياته من حوله ، وقد تخط

ثروت ابطاة هذا الوجدان لشعبي فى (نقوش من ذهب ونحاس) حين صور مصر ملفوفة فى سراويل من الظلم والظلام وكل فرد منها مكشوف الصدر للاعتداء على جسمه وماله وهرضهوسمستقبله وإماله بل وماضيه . .

وهو لذلك يختم (النقوش) بنهاية تربط بين ثورة التصحيح وانتصار مصر فى حرب أكتوبر ، ذلك أن الأولى تمهيد للثانية :

قال شهاب :

- اليوم نعود .

- نعم نعود .

- لقد انتصرت مصر .

- أبى أحس أن أمى التى ماتت ذهبت إلى الأبد ، وهاذت فى أم جديدة شريفة مثل هذا الانتصار . . أم لا صلة لها بتلك التى تشرذنا لتنبعث عنها .

- هناك أبونا .

- لعلنا نجده قد تغير .

- لا اظن .

- وهل كنت تظن أن مصر

ستتغير ؟

- اسمع . . لماذا لا نتغير نحن ؟

- كيف ؟

- أبى اننا لم نبغى أنه يجبن .

- نعم .

- فهل اشعرنا نحن أننا نجبه .

ونظر بأسل إلى أخيه طويلاً ، وراحت ابتسامة تداع على شفاهه لتعلم وجته ثم إلى جبهته ، ونخل إليه وهو ينظر إلى أخيه أنه كأنما ينظر إلى مرأة ، ولف الآخرين غير مصرى له ذلك الأريج الخالص الذى لا يعرفه إلا من نبت فى أرض مصر ، ومن ماء النيل ترون فى أذنيه مند ولادته الله كبر . . لا اله إلا الله .

وهكذا تمثل ثروت ابطاة من العنصر الملمعي ، احتفاظ الوجدان المصرى صل الرغم من الظروف ، بفطرته الأصيلة فى النزوع إلى التوحد ، والتنظيم والبناء ، والعمل المتواصل فى سبيل الأجيال .

ولذلك جاء فى الرواية فى أدب ثروت ابطاة تمثلاً للملمعي الشعبى فى التمهيد لظهور البطل ، وهى تبدأ قبل خروج نماذج البشرية إلى الدنيا وقر بمرحلي من الآراصاصوالتبشير . ثم تأخذ فى متابعة النموذج البشرى خطوة خطوة ، وتتقف بما ينبغي كمله أن يتقف ، ونهية لأحداها .

الكبرى وأعماله غير المألوفة لا يأتي العجب فيها من الشذوذ ، وإنما من البساطة في المؤلف نفسه . ومن ذلك تصويره لشخصية (عدلى) في (النفوس) يقول : (لقد استولى نعمة هاتم على ابنتها عدلى منذ ولادته فهي وحدها صاحبة الشأن في تربيته وهي التي تدخله المدرسة بل أنها هي التي اختارت له الكلية التي يدخل إليها والعجيب أن هذه الكلية لم تكن الحقوق التي تخرج فيها أبوه والتي تخرجت فيها الخالية العظمى من وجوه البلاد ووزرائها وحكامها . لقد اختارت كلية الهندسة وقد نشأ عدلى فكرة من أمه وسخرتها منها وإشارة من بعدها فهو لا يعرف أن يجتاز ، ولا يريد أن يعرف فالذى لم يعرف الحرية يوماً لا يفكر فيها بل لعله إذا منحهام تحمّلت له شيئاً يفضيلاً لا يطفئه ولا يحتاج إليه إلا اختياراً في الحياة شيء صعب ومهمشة شاقّة لا يتعرض لها إلا من لا يتمتع بأم كأم المهندس عدلى التي تختار عنه كل شيء يتعلق به وكل طريق ينهى له أن يسير فيه .

وحين تخرج عدلى في كلية الهندسة اختار نعمة هاتم وتزوجها وكان عدلى حل فناء جميع الخلقة وأصبح بفضل السينة والدته كرهيه الخلق ضعيفاً نالها ، وحسن تزوج وأنسلج كيانه عن كيان أمه في السكن وخلا به وبزوجته أعلم زوجته أنه لا يبيد في الحياة إلا أصناف الطعام فما كان له في بيت أبيه بعد أمه إلا الطامي يلازمه فتعلم عنه أصول الطهي حتى أجادها وأحسن بالرضاء عن نفسه وأطمأن أنه صاحب موهبة وسبحان رب العرش في عليائه سمائه يوجب لكل حيد من عباده مها يكن نالها شيئاً تطفئ إليه نفسه أنه ملك ما لا يملكه الآخرون .

وربما كانت هذه الموهبة بالنسبة لزوجه في الأيام الأولى من زواجها مشار شجك ومزار ولكن ريل للزوجة والمزوج معاً إذا تبتنا أن الضحك والمزاح إنما هما جد كل الجدد ، وأن بقية المهندس ليست في شيء إلا في طهو أصناف الطعام .

ضالقت الزوجة راوية بزوجهما اشد الضيق ولما كان لا بد لهذا الضيق أن يتمثل في عمل فها هو ذا شهر أو بعض شهر حتى كان عدلى معطية زوجته راكبتها يبدو الأمر لدى النظرة السطحية أن مثله في ذلك مثل أبيه ولكن وهلة من انعام سرعان ما تصوبها العين الخفية أن هدوء أبيه عن ذكاء وعن

محاولة إخفاها ما يصنعه خارج البيت اما هدوء الابن فمن غباء ولأنه لا يعرف إلا أن يكون هادئاً ، وحلت الزوجة على الأم ولم يتم بينهما أي خلاف فراوية ذكية تعرف كيف تدب أمم حاتها دائماً طيبة قللاً لا تخالفها أمراً أو ترد لها كلمة فملكك بذلكها الأم والابن جميعاً .

وهكذا وقع زكريا باشا في خطأ من ينجه منه كذاؤه للفرقة وبدلاً من أن يكون ابنه جديراً بأن يحمل اسمه أصبح هزواً لكن هازيه واغرب الأمر أن زكريا باشا أراد لأنه ان يلهي زوجته عنه فيستطيع هو أن ينصرف إلى نسائه ما شاء له الانصراف ، فإن زوجته تعرف عنه ميله للنساء بل لقد حدث بينهما حادث تدافعت اسدله في مصر جميعاً يوم أن دعت زوجته سيدات كثيرات في ليلة شاع فيها الانس والسورور بمناسبة مودتها من الأراضي الحجازية بعد أن حجت بيت الله وزارت نبيه .

وهكذا يتأكد لنا حرص ثروت اباطة في أعماله جميعاً على تحقيق استجابة القارئ ، للتصويرات الخاصة ، وإقناعه بأن ما يحدث في صفحاتها إنما يقع حقيقة ، وبأن هذا الذي يقع يحدث لأناس يشبهون القارئ تماماً في تكوينهم وحكمهم ، وبأنهم - كما يذهب دى فروتو إلى ذلك - يسلكون سبلا يتقبلها باعتبارها شيئاً عادياً بالنسبة لهم في الظروف التي تبسوس متلازمة مع



الحياة والاحداث كما يفهمها ، ومتوافقة مع الدقائق الخاصة للحياة والاحداث التي تصفها القصة) .

وهكذا يمكن القول أن ثروت اباطة في تمثله للآداب الشعبي من جهة وللسرود القصص في القرآن الكريم من جهة أخرى ، قد استطاع بحق أن يثقل الطريق الجديد للرواية العربية الخالصة فألادب الشعبي الذي تمثله في نساكه الرواوى ، (حيث التصميم الفني والبناء الرواوى هو السائر في الطريق الصحيح) كما قال الحكيم ، ولذلك أثبت أن حضارة الاسلام سارت في مجراها الطبيعي .

وحين يستلهم ثروت اباطة السرود القصص في القرآن الكريم ، فإنه بذلك يصحح ما وقع فيه الأدب العربي حين نأى عن الانتفاع بالقرآن انتفاعاً فنياً ، فلقد أتى القرآن بجديد في فن الكتابة - على حد تعبير الحكيم - لا اللغة وحدها ، بل القصص -

لقد استخدم الفن القصصى ، في التعبير عن المراسم الدينية ، ولكن للدهش - كما يقول الحكيم أيضاً - أن الأدب العربى لم ير القرآن إلا نموذجاً لغوياً . . . ولم ير فيه المنسوج الفني ، لم يخطو له استلهاهم قصصه ، استلهاها فنياً مستقيماً . . . لا وحى الأدب العربى يرد أن يتحرك . . . لا إلى أهل ، ولا إلى أسفل . . . لا نحو القرآن ولا نحو الشعب) .

ويكون هذا المصدر الكريم عنصراً أساسياً من عناصر الرؤيا الإبداعية في أدب ثروت اباطة الذي لا يمن باستلهاهم السرود القصصى في القرآن فحسب ، ولكن بدراسة أعمق دراسة جعلته يذهب إلى أن واحدت ما وصل إليه الفن القصصى هو النسق الذي سار عليه السرود في القرآن الكريم . يقول ثروت اباطة : وقواعد الفن القصصى نشبت من الاستفسراء فالرواية حين بدأت في الظهور منذ خمسمائة عام ونصف ، لم يكن لها قواعد بطبيعة الحال ، شأنها في ذلك شأن الشعر في التراث العربى فحين الفت روايات كثيرة - نجح منها ما نجح ، وفشل منها ما فشل - وبدا النقاد يتساءلون لماذا نجح الناجح ولماذا فشل الفاشل ، فكانت هذه القواعد .

وإذا كان القرآن الكريم قد خرج بالآداب العربى من سيطرة سلطان الذاكرة ، نحو

عالم النثر الحقيقي ، فإن القرآن الكريم أيضاً هو الذي فتح على العرب عهداً هو عهد القرامة بما في القرامة من معاني^(١) ، قال تعالى في أول آية نزلت على الرسول صلى الله عليه وسلم : «اقرأ باسم ربك» .

وقد حجب ثروت اباطة حين وصل إلى هذه المعجزة في القرآن الكريم ، وصعب أن لم يلتفت إليها أحد من نقادنا يقول :

وانني أوشك أن اعتقد أن الذين انشأوا فن القصة في العرب قرأوا هذا القرآن وتعلموا ، وإذا تركنا السرد (١ ، ٢) ونظرنا إلى الالفاظ وكيف هي مطبقة في مكانها ، جهد فترجف الالفة وجعل الضوضى ، وتصارع إلى مغفرة من ربه عسى أن يديها إلى صراط مستقيم .

ولذلك لاحظنا أن ثروت اباطة يستلهم أعماله الروائية من القرآن الكريم ، كما نجد في العناوين المستوحاة من كتابنا الكريم مثال : «دس من الحرف» و «خاتمة الاعين» .

وكذلك نجعل الرؤيا الابداعية في أدب ثروت اباطة بالتراث ، لأن الأدب ، لا يستطيع أن يعيش إذا قامت فروع له من جلود بعيدة عن تراثه . . فالأدب الانجليزي ما زال يعتبر رواه الاوائل هم الادباء الشرعيين لفنون ادب الحديث مع الرغم من أن المسرح والرواية والقصة فروع قديمة أصيلة في الأدب الانجليزي إلا أن الاوائل ولا يتعامل عليهم ولا يقطع صلاته .



ذلك أن ثروت اباطة يرى أننا نكتب الأدب العربي للشعب العربي ، ويستطيع القارئ في العراق وسوريا والأردن أن يفهم عنا نحن الكتاب المصريين وإن يدرك المشاعر التي تخرج بها نفوسنا وإن ينشئ ويتفلسف الهوى الذي تنتفسه .

والحوار في أدب ثروت اباطة يكون باللغة العربية البسيطة . . لأنه يرى أن القارئ قادر على أن يجد متعة في مشاهدة الحوار العربي . وقد استطاع توفير الحكيم ومن بعده نجيب محفوظ ثم تبعها ثروت اباطة أن يكتبوا حوارهم بلغة سهلة عربية فيضل لقارئها أنها عامية ، ولم يشك القراء ذلك بل كان أكثر امتناعاً لهم .

أن رؤيا ثروت اباطة الابداعية تتركز تماماً أن الفن ليس شيئاً سهلاً . . أنه جهد

ضخم وعمل من يروود طريقه أن يحتمله أو يتعد .

وتكشف الرؤيا الابداعية في أدب ثروت اباطة عن معرفة كاملة باللغة العربية وجبرها وموسيقاها وأثر كل لفظة من الالفاظ في الأذن والتنفس .

ذلك أنه يجعل بالعنصر الجمالي في الأدب وإذا كانت كل لغة - كائنة ما كانت واسطتها تتضمن مادة وصورة ، فأننا بصدد أدب ثروت اباطة نعتي بدراسة عنصرين هما : ماذا يقول ، وكيف يقول . وإذا كنا قد حاولنا التعرف على أجابة العنصر الاول من خلال دراسة مضمون رسائله الابداعية ، فأننا نحاول هنا دراسة العنصر الثاني ، تأسبنا على أن المادة التي يتركب منها أي عمل في الفن تنتمي غالباً إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات الفردية ، ومع ذلك فأننا نسلع مع ديوى بأن في الفن تعبيراً عن الذات لأن الذات تتمثل تلك المادة بطريقة خاصة متميزة ، لكن تعاود اخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد .

والمادة التي يعبر عنها الأدب لا يمكن أن تكون شيئاً ذاتياً خاصاً ، وإنما الفردى - كما ذهب ديوى إلى ذلك - هو (الأسلوب) الذي يصطنعه الأديب في التعبير عن تلك المادة - ولذلك نجد ثروت اباطة يتعامل مع الرواية على أنها عمل فني ، الأمر الذي يجعل أسلوبه شيئاً فريداً ، لأن الطريقة التي يعالج بها المادة العامة أو العناصر المشتركة - كما رأينا في الفصول السابقة - يجعلها إلى مادة جديدة .

ومهما كان العمل الفني ، فأنه إنما يكون بالفعل لا بالقوة - عملاً فنياً حين يحمي في صميم خبرة فنية ، ذلك أن هذا العمل الفني - كما يقول ديوى - إنما يتجدد على الدوام أو يعاد خلقه باستمرار في كل مرة يكون فيها موضوعاً لحبرة جمالية ، يقول :

« أنه من الميث أن يتساءل المرء عما كان يقصده الفنان فعلاً ، من وراء إنتاجه ، فأن الفنان نفسه قد يجد في عمله معان مختلفة في الألبام والساعات المختلفة ، في المراحل المختلفة من تطوره ، ولو كان في وسع الفنان أن يبين عن نفسه ، لما تردد في أن يقول أنني لم أقصد إلا أن شيء واحد ، وهذا الشيء الواحد هو أي شيء يمكنك أنت أو أي



شخص آخر أن تستخلصه من العمل الفني بأمانة ، مستندا الى صميم خبرتك الحسوبة الخاصة . يقول ثروت اباطة :

« من المؤكد أنه لا يجوز للنقاد أن يشرح الرمز في العمل الفني ، لأن الرمز بطبيعته يستطيع أن يحتمل الكثير من التأويلات وقد يختلف هذا التأويل من قارئ الى قارئ وتحدد معنى واحد للرمز بفكر العمل الفني ويحد الخيال عند القراء ، ولا يهيئهم كما لا يثرى العمل الفني .

وكثيرا ما يكون الرمز في العمل الفني رسالة هامة من الكاتب الى القارئ ، ولجهر بالمعنى يفسله ويضع حل الكاتب ما يهدف اليه كما يفسح على القارئ الاستمتاع بهذا المعنى .

فكل كاتب من هؤلاء له ناحية هو فيها متفوق ، ألا لما أصاب ما أصابه والفن الروائي في أدب ثروت اباطة يتميز بوحدة موضوعية تسمح لأجزاء الرواية تحقيق الخبرة الشعرية ، حينما تندمج مع باقي خواص العمل الفني ، حيث يمكن القول بأن هناك علاقة متبادلة بين فن الرواية وفن التصوير ، من حيث قيام هذا الامتزاج أو الاندماج الكامل ، بين (الشكل) والمتنوع من جهة ، وبين اللون والمكان والفضو من جهة أخرى ، أو على حد تعبير الدكتور بارنز عن الصورة : (أن (التأليف أو الامتزاج الذي يحقق بين جميع الوسائط التشكيلية يعنى انها بمثابة اندماج انسجامي فتم بينها جميعا) وان التنويع يعنسه المحدود ، يعنى التصميم ، أو الخطة ، هو مجرد الهيكل الذي يطعمه بالوحدات التشكيلية .

وهذه الخاصية في أدب ثروت اباطة ، مستفادة من نمطه للتنويع القرأى في السرد القصصي ، ولعل ذلك يتضح في قوله عن قصة يونس :

وان السرد في هذه الآيات القليلة يحقق مبدأ الاقتصاد الفني بأجل ما يمكن أن يتحقق ، وقد يقول البعض : ان الواقعية حين بدأت كانت تنحصر على التفاصيل ، ولعل هؤلاء لا يدركون أن الواقعية نفسها قد تطورت ، وأصبح القصصا اليوم يكتبى ببعض خطوط عريضة تحدد ملامح الصورة ، ولعل الأحداث بعد ذلك أن تكمل الملامح إذا كان لابد لها أن تكتمل .

ذلك لأن الواقعية حين بدأت وأعجب الناس بها كان القارئ غير قارىء اليوم ، لقد كان القارئ يريد من الكاتب أن يخلق له الجو الذى يحيط بالقصة حتى يعيش فيه مع اشخاص القصة ، فيصبح القارئ وكأنه يطلع من ابواب الأحداث ، وإن كان بطلا محايدا لا يعبري الأحداث وإنما يعبري معها مشاهدا .

وإذا كنا من خلال تحليل مضمون أعمال ثروت اباطة قد رأينا أن هذه الأعمال تفتقر بتاريخ خاص ومكان معين ، فإننا نستطيع القول أن ما ولدته تلك المناسبات قد اتخذ صورة مادية معينة استطاعت أن تنفذ إلى خبرات الآخرين ، وهنا نجد أن (الموضوع) في (هارب من الأيام) أو (شيء من الخوف) مثلا هو (الحياة) وما نجم عن تحقيقاتها من نتائج ، وأما المادة في كل عمل من هذه الأعمال فهي (الرواية) نفسها ، وأما موضوع كل منها للطروق فهو شئ الخبرات السابقة التي مرت بالقارئ عن الطغران والفتوة والاستبداد والظلم بالنسبة إلى المخلوق الحي ، على الرغم من التشويق بالشعارات دون أن تسترط بمضمونها الحقيقي ، ولعل في ذلك تفسيراً للسبب الذى دفع بثروت اباطة إلى أن يجعل رمز (الرواية) كشعار مرفوع دون أن يأخذ حظه من التقديس والممارسة مجسداً في شخصية (وطينة) اللقطة ، تماماً كالشعار القارع هو شعار لقط .

وحينما نستعرض عناوين روايات ثروت اباطة : (بن عمار - هارب من الأيام - قصص على النيل - الضباب - شيء من الخوف - أمواج بلا شاطئ - جلود في الهواء - ؟؟؟ خادمة - خاتمة الامين - نقوش من ذهب ونحاس .. الخ ، نجد أن هذه العناوين لا تخرج عن كونها مسائل إحصائية ، فهذه العناوين تحقق حيوية الموضوعات حتى يسهل ادراكها .

ولكننا نلاحظ أن ثروت اباطة قد ترجم الشكل الموسيقي إلى شكل روائي ، حينما اتخذ لفصول رواياته - هذا ابن عمار - أرقاما بدلاً من العناوين ذلك أن الموسيقيين يطلقون على اصنامهم في المعادة بعض الأرقام بالاستناد فيها يظهر إلى مفتاح كل مقطوعة ، في حين أنه كان في (ابن عمار) مثلاً : (النقش التشكيلي في الرواية ، حيثما أثر - شأنه في

ذلك شأن المصورين - أن يطلق على فصول أو لوحات رواية أسماء دالة ، وهي الصفة التي ميزت عناوين رواياته بوجه عام .

وتفسير ذلك أن الفنان لا يميل إلى ربط أي موضوع في مشاهد أو أحداث يستطيع الجمهور المتلقي أن يتصرفها بخبرته السابقة ، كما يلتصق بغيري إلى ذلك ، فقد تحمل إحدى الروايات اسماً مجرداً كـ (قصر على النيل) أو (هارب من الأيام) أو (شيء من الخوف) أو (نقوش - من ذهب ونحاس) ، وهذه الأسماء أشبه بأسماهم الشخصيات في الفن التشكيلي ، ومع ذلك فإن كثيرا من المستفيدين لهذه الأعمال قد يظنون أنه لابد لهم من أن يفهموا على ادراكهم لتلك الرواية ذكرى شيء معين سبق لهم أن رأوه في مثل تلك الساعة المعينة .

وإذا كانت هناك نقطة واحدة تتقارب عندها الحاسة الخلاقية والحاسة الفنية - على حد قول هنري جيمس - وذلك في ضروء الحقيقة الواضحة جداً وهي أن اعق خواص العمل الفني هي ذاتها صفة ذهن صاحبه . فإنا بإزاء ثروت اباطة نجد سمات تميز رؤياه الإبداعية ، منها الانصباب الفكرى ، والوفرة الثقافية التعددية ، والاحساس بالمسؤولية تجاه الحياة ونجاح الأجيال ، فضلاً عن قدرته على التحليل النفسى لنماذج البشرية الأمر الذى يجعل أعماله الإبداعية تنسم بأبعاد والصدق ، ويمكن الرواية هدفاً - كما يقول جيمس الذى ترجم له ثروت اباطة أحد أعماله - أن تكون من هذين العنصرين ◆



تقنيات الحداثة في روايات ادوار الخراط

الشكل الفني / تيار الشعور .

ينطلق ادوار الخراط في رواياته على انه ليس هناك شكل محدد لآعماله الفنية ، فهو يكتب الشكل الذي يرتضيه موضوع عمله ، أو - بالأحرى - هو يبتدع الشكل أثناء كتابته الروائية . إننا لا نجد في رواياته شكلاً محدداً فلا بداية ولا نهاية ، ولا حدث ولا شخص بامتثاء شخصيق ميخائيل ورامه ، وهما شخصيتان تقتربان من التصوير الميتافيزيقي أكثر من التصوير الواقعي لها . إنه يقدم أسوأ كل باب بمثابة قصة متكاملة بذاتها أو بمثابة جزء من لوحة فنية كبيرة لها قضاياها وتشكيلاتها الزخرفية الخاصة ، لكنها مع ذلك لا تنفصل عن المجموعة ، فالأبواب عند ضمها جميعاً تعطينا عملاً متكاملًا هورواية لا دوار الخراط . ومع ذلك فليس هناك رابط منطقي متسلسل يربط تلك الأبواب بعضها بالآخر ، إن كل باب يقدم ضوءاً ما لاظهار الحقيقة ، المطلق ، التي تؤرق ميخائيل منذ بداية الرواية . ومع هذا فلنجرّب أن نضع باباً مكان آخر ، وازعم أن ليس هناك ثمة تغيير ما أدخل ما يعيب بناء الرواية لأن كل باب من الأبواب يقص موضوع الرواية من أوطأ لآخرها - هذا إن افترضنا جدلاً أن للرواية موضوعاً ، لأن كل باب يتضمن ما يلي :

ولسنا بصد تصحيح المفاهيم النقدية ، لكن لا بد من الإشارة إلى أن المقاسيم النقدية التي يتبناها مبدع مالد تتغير عند تطبيقها في أبداعه وإدوار الخراط الناقد الذي يقدم لنا مفهومًا قاصراً عن الحداثة ، يكتب روايات هي النموذج الأمثل لرواية الحداثة ، ولهذا فأننا لن نناقش مفهوم الخراط النقدي ، بقدر ما ستعامل مع أبداعاته الروائية بمنظور موضوعي محايد .

والحداثة في الأدب تعني الخروج عن المألوف وتحطيم القواعد المتوارثة ، خلق عمل ادبي جديد لا يلغى الحس التاريخي ، ويفرض قوانينه الخاصة .^(١) ذلك إن الحداثة تعني الجدة ، والجدة ، لا تنفي المتوارث بقدر ما تصنع نوعاً من الجدل « الديالكتيك » المستمر بين ما هو قائم وما هو مستحدث . وإدوار الخراط كاتب على قدر كبير من الوعي والثقافة ، أصدر ثلاث روايات هي [رامة والتنين] ١٩٨٠ ، [عطة السكة الحديد] ١٩٨٥ ، ثم [الزمن الآخر] ١٩٨٥ ، وسوف نقصر الحديث حول العاملين الأزل والثالث لأسباب منهجية : أن العاملين لها رؤية واحدة شبه متكاملة . كما أن التكنيك الذي اختاره الكاتب للعاملين تكنيك واحد ، بل إن (الزمن الآخر) تعتبر تكمله أو جزءاً أساسياً لروايته الأولى [رامة والتنين] . فمن خلال هذين العاملين^(٢) سوف تتبع تقنيات قصص الحداثة لدى إدوار الخراط .

جمال نجيب التلاوي

لم تعد الحداثة مقصورة على فترة زمنية دون غيرها ، وقد فهم الكثيرون معنى الحداثة في الأدب فهياً خاطئاً ، إذ تصورها مقصورة على جماعة بعينها ، ومن بين هؤلاء الروائي أدوار الخراط موضوع بحثنا ، إذ أنه في كتاباته النقدية / النظرية منها والتطبيقية يتصور أن الحداثة مصطلح خاص به وصك غفران يمنحه لمن يشاء ، ومنعه ممن يشاء .



(١) ممارسة الحب بالمفهوم الجنسي حتى درجة الاكتمال .

(ب) مناقشات سياسية واجتماعية

مباشرة بين ميخائيل ورامه .

(ج) مجموعة ذكريات من أيمان الفوم والصعيد والاسكندرية والقاهرة ثم يغلف هذا جمعية قلق ميتافيزيقي ينتاب ميخائيل لا ندري كتبه ، غير أنه يبدو بطلاً سلبياً

مفهوماً من داخله . إن كل باب يقوم بعملية تنويع على اللحن الأساسي أو variation on a theme ، للدرجة أن وصفه لمشاهد

الجنس تبدو وكأنها متشابهة ومكررة ، وتشغل وحدها أكثر من نصف الرواية ، ونحن لا نعرض على توظيفه الجنس ، لأن

ادوار الخراط يقدم معالجته الجنس تبدو وثماً ورامه فلسفة ما مقنعة سوف نتعرض لها في صفحات أخرى . وقد قمت بتجربة

أثناء قراءة هذه الرواية فوضت الباب الحادي عشر المعنون (ورقة اللوتس الحبوسية) مكان الباب الرابع (وحدانية

القلب) وقرأت الرواية ولم أفسد بظلل ما يقودنا هذا إلى أن الشكل الفني الذي اختاره ادوار الخراط شكلاً جديداً لا يعتمد

على التسلسل المنطقي للأحداث بقدر ما يعتمد على الصورة الكلية التي توحى بها أبواب الرواية جميعاً . إن كل باب هو تجربة

مستقلة ومتكاملة ، والحظوظ في مثل هذا النوع من الشكول الفنية الحديثة أن يقع

المبدع في معضلة كيفية إنهاء الرواية ، لأن كل باب يمكن أن يصلح نهاية للرواية ، كما أن كل بداية يضعها المبدع قد تتقبل أبواباً

أخرى بعدها لكن هذه المعضلة لم يسقط في برائتها ادوار الخراط ، إذا أنه يوجهه الاكتمال بالشكل الذي يتدعه ، يعرف تماماً متى

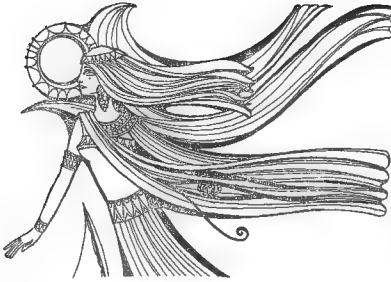
ينتهي منه ، ولا القول متى ينتهي ، لأن مثل تلك الروايات لا يستطيع المبدع أن ينهيها وحده ، لأنها مشروع مشترك بين المبدع

والنقل [القاريه ١ . الناقد] أو الناقد [القاريه ٢] فعندما ينسحب المبدع أو كما

تطلق عليه سوزان سوتاج في مقالها ضد التفسيرية صوت المؤلف (٣) ، في هذه اللحظة يصبح العمل غير مكتمل ، ويتنظر

ولا دته الشرعية على ايدي ذلك القاريه المتبحر الذي اصطلاح على تسميته باسم الناقد . أننا نعيد قراءة الرواية

مرة أخرى لنفهمها مع المبدع أو لنكمل ما لم يكمله المبدع ، إننا في الحقيقة لا نضيف



الشعور الذي يعطى حرية شديدة في الحركة ما بين الحلف والأمم والتوازي - كما سنرى

عند حديثنا عن الزمن في روايات الخراط - . ولا نزع من أن ادوار قد ابتكر

لنفسه هذا التكنيك ؟ وإنما هو نتيجة مكتسباته الثقافية العربية والانجليزية

بالتحديد ، فالسبق والريافة لتكنيك تبار الشعور لا بد وأن يرجع إلى تجارب كل من

جيمس جويس ، وبيرجينسيانوف ، والخراط قد قرأ لها لأنه سبق وأن ترجم من

الانجليزية وتحدث عنها كثيراً في كتاباته النقدية ، بل إن بطلاء ميخائيل ورامه دائماً

يقرآن أشعار إزرا باويد واليوت . لم يأت استخدام الخراط هذا التكنيك كحيلة يزين

بها عمله ، ولكن ليصطيد قدراً من المرونة في مستويات النص ، وقدراً من الموضوعية في

عرض أحداث روايته ، فالرواية تبدأ بالراوي الذي يصف ويقتض بضمير

الغائب ، ثم فجأة تنتقل إلى داخل وعي ميخائيل الذي يتنقل إلى الأحداث من وجهة نظره هو ، ثم يغتنى ميخائيل والراوي ،

ونجد أفضنا فجأة مع رامة في حديثها ، أو بترك كل هؤلاء وتنتقل مع الكاميروا [الخفية] للمبدع داخل شعور وأحياء

القاهرة المصرية لتشاهد الآثار وكأننا سباح

فنهر جهه العظيمة التي حققها أجدادنا والتي

تحدثنا في لحظتنا الراهنة ، وعند استحضار

نص المبدع لكننا نحاول استكشاف ما لم يكشفه لنا المبدع هذه العملية الصعبة من

الفرامة والاستكشاف [والاستكشاف هنا غير التفسير] لا تكتمل الرواية الحديثة إلا

بها . إن عناوين الأبواب التي اختارها ادوار الخراط ، تحتاج بنفسها جهداً خاصاً لربطها

بسياق العمل ومضمونه ، وذلك لتترك عند القاريه انطباعاً ما يفتري ما يريده

الروائي ، إن الشكل في الرواية الحديثة لا يعني التحطيم فقط كما يزعم بذلك ادوار

الخراط ، الحديثة إذن تنطوي على قلق لا يريم ، دائم لا يعفو عليه الزمن ،

تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة ويضيف [لمل

التعريف الأول للحداثة ، أنها فني ، وأنها تقضي نظام من التقاليد التي رسخت]

(٤) قد تهمد الرواية الجديدة/الحديثة القوانين الراسخة ، لكنها تصنع لنفسها

قوانينها الخاصة النابعة من داخل النص لا من خارجية . وتختلف الرواية الحديثة

عند ادوار عن الرواية الجديدة الفرنسية في أن الثانية تعتمد على الوصف فقط ، في حين

رواية الخراط تعتني بالوصف بجبايت الحوار

بمختلف مستوياته/الخارجي والداخلي

مع تنوع مستويات - القصص . وهذا التنوع

الذي تتميز به رواية ادوار الخراط قد نجح

بسبب ذكاء الكاتب في اختيار تكنيك تبار

اللحظة الراهنة تسحب كسل أدوات
القص ، ويقدم المبدع الذي يقف في الظلام
ولا نحس وجوده بعض حقائق لتسرب
روايته من إطار الرواية السجالية عندما
نجد أنفسنا مع بعض قصاصات جريئة
الأهرام نطالعا بأخبار المجتمع الانعاشي
حيث أناس يموتون من النخعة وآخرون
يموتون جوعا ، وعندما يشعر الخراف بأن
قارته وشريكه في العمل الروائي قد تعب
من أساليب القص المتنوعة ومن التجوال في
الزمن المختلفة يتركنا لميخائيل الذي ينقل
لنا وقائع حبه مع رامة هذا الحب الذي
يقترب من الصولة حيث فناء المحبوب في
ذات محبوبة ، هنا أننا بإزاء حب لا ذات فيه
لآخر ، بل أمام ذوات تلوب لتوحيد ،
تبث عن لحظة اكتمال :

في طارقتنا إلى أهدنا الآخر ؟ بل كيف
تنتهي الطريق فلا يصبح هناك أحدا أو
الآخر ؟ بل أنا واحد وأنت هو الواحد
نفسه ، ومازال هناك الآخر منا ، من كل
واحد منا ، وليس هناك ، في وقت معا .
(الزمن الآخر ص ٢٠٩)

ولأن الخراف لا يكتب ليهذغ مشاهرتا
ولا يصعدنا بتسوعات شاعرية جنسية
وأفكار جمهورية مثاقيرية ، نجده يقاضنا
بحوار ساخن بين رامة وميخائيل حول
الديمقراطية ، والاديسولوجية ، والحرب
والسلام ، وعبد الناصر والسادات ، وجنود
الأمن المركزي ، والحرس الملكي ، أننا مع
كل هذا لا نفق مجرد مشاهد بل مشاركين
في المسألة ، حتى أنه يهدوننا بـإلخاخ
للمشاركة ، ويصل من قارته بطلا مشاركا
في الرواية ، فإذا كان البطل التقليدي /
الروائي قنصا / وأصبح البطل الحديث
بطلا لا بطوليا ، وطاجة الرواية لبطل ما ،
يصبح الدور على القارئ الجديد إذن أن
يكون بطلا ، إن ادوار الخراف وهو يقدم
بطلا مهزوما وثوريا منكسرا ، يصنع ويغفر
مثاق الأبطال الحقيقيين والثوريين ، لهذا
نجدته يقدم الدهشة لقارته للمشاركة من
خلال طريقة القص ، فهو لا يقدم جقائق
قائمة ، حيث لم يعد الراوي هو المتعالم العالم
بكل شيء ، إنه الآن يتذكر ويقترح ويتنظر
مشاركة القارئ فيصنف ميخائيل بقوله
[قال ميخائيل ...] ثم يعود ليقول
[لا يدري ميخائيل إن كان قد قال ذلك أو
كان يؤد أن يقوله] ، ورامة تقول ثم

لا تدري إن كانت قد قالت أم تذكرك
أم جلست . فهذا التشكيك الذي يضعه
الخراف في أبطاله مقصود ليسرهن أنه
لا الراوي ولا بطل يعرف الحقيقة أو يعرف
ما قيل أو ما ينبغي أن يقال . بل إنه يصل
لآخر من هذا حين يقدم مستويين من الحوار
فيقول [قال ميخائيل ...] لكنه لم
يقل : ...] ويعد ذلك ينقل لنا درامة
[رمت عليه رامة : ...] ولكنها لم تقل
له : ...] فهو يقيم حوارا كاملا ويناقش
ويجادل على لسان أبطاله دون أن يكونوا قد
قالوا شيئا ، فهذا الحوار الداخل / التحق /
السري هو حوار مقترح للقارئ وهو دعوة
مباشرة للقارئ . كل هذه التقنيات التي
كانت تهدف للوصول إلى الموضوعية في
القص قد نجح فيها الخراف بسبب لجوئه
وتكنيته أيضا من توظيف تكنيك تيسار
الشعور .

٢ - نسبية الزمن :

إن استخدام ادوار الخراف لتكنيك تيسار
الشعور ، وينقله بين الأزمان المختلفة ،
يرتبط بطريقة توظيفة لتعصر الزمن
ويصلو فهمه له أيضا لم يعد الزمن مجرد
الاحساس التقليدي بالماضي والحاضر
وال مستقبل ولم يعد زمن الرواية قاصرا على
بعد واحد ، بل تعددت الأزمنة وتعددت
وأحيانا أخرى نشر بعدهم وجودها أساسا ،
ففي كثير من الأحيان يُشمرنا الخراف في
رواية (الزمن الآخر) بالتحديد ، بأن ليس
هناك ثمة زمن يتحدث عنه ، إن الزمن
الأخر الذي يحلم به ميخائيل هو زمن خارج
حدود الزمن المتعارف عليه ، فتصبح أحيانا
أنه الزمن الأول قبل الخلق . والذي كان
يطلق عليه الفلاسفة عالم المثل - حيث
كانت الأرواح حرة طليقة ومتكاملة قبل أن
تؤسر في إطار الجسد . وأحيانا أخرى تشير
أن الزمن الآخر هو الزمن مستقبل (يأتي) بات
بعد ، وإن كان ميخائيل يتربح لم يكتمل
توحده مع رامة وبالتالي مع العالم حوله . إن
مفهوم الزمن الآخر مفهوم (زباني) غير
محدد فقد يكون الماضي ، وقد يكون
المستقبل وقد جاءت نظرية النسبية لتعريف
معالم المألوف وتغير فهمنا للزمن حيث يقول
برترائنسل [أنه لا يوجد زمن موحد شامل
يتاح لكل الأحداث أن تقع فيه) (٥) لهذا
أصبح تقسيم الزمن إلى ماضي وحاضر

ومستقبل أكثر مرونة للتعبير عن الواقع ،
لكن هذا التقسيم في حد ذاته قاصر عن أن
يعبر أو يحتوي الواقع النفسي والداخل
للأحداث ، فكلمة ماضي في حد ذاتها غير
محددة ، فهناك الماضي القريب والماضي
البعيد ، وهناك الماضي التام والماضي
المستمر (كما في الأفصال الفرنسية
والانجليزية) ونفس الشيء ينطبق على
أزمنة الحاضر والمستقبل (فالمسألة إذن هي
أن هذا الترتيب الغريب للحياة الداخلية
يبدو وكأنه ... لا أريد من اعتباره شكلا
من أشكال الفوضى حين نحري
مقارنته مع سباق زمني موضوعي . وفي هذا
الأخير يتسم نظام الأحداث في الذاكرة
بحالة من الترابط والتداخل الدنياسيين)

(٦) ومن خلال الذاكرة تتدها كل
الأزمنة من عقل ميخائيل ، ومن عقل
رامة ، وتختلط الأزمنة وتداخل ، ومن عطف
من القول بأن الذاكرة لا تسجل شيئا عن
المستقبل إلا أن رواية (رامة والتنين)
وكذلك (الزمن الآخر) تقدم أزمنة
متداخلة عن طريق التدها في ذاك
ميخائيل ورامة بما في ذلك ذكرياتها عن
المستقبل . وهذا التداخل في الأزمنة ساعد
ادوار الخراف في أن يستعمل المفارقة في لغة
القص ، فهو يستحضر حادثة تاريخية معينة
ثم يكملها بحادثة أخرى مشابه لها في
الحداث ومفارقة في الغزى ومن خلال تاريخ
مختلف . وحتى لا نطيل في ذكر الأمثلة
نكتفي بمثالين من رواية (الزمن الآخر) في
الباب الثالث عشر ، يصف المؤلف لحظة
اغتيال السادات ، في نصف جملة في
الغزى الثاني يكمل من لحظة موت عبد
الناصر ، دون أدل إختلاف أو فروق
زمنية ، نحس أننا نقرا جملة واحدة ، لكن
الغزى مختلف ومتناقض تماما . وفي الباب
الرابع عشر ص ٣٥٠ ، يشير إلى
المظاهرات السياسية الشعبية والتي تصدى
ها قوات الأمن المركزي ، ويكمل الجملة
بمظاهرات مشابهة كان يقوم بها الثوار ضد
الانجليز أيام الاحتلال البريطاني لصر ،
وتصدي للثوار قوات الانجليز ، هذا الربط
بين أزمنة مختلفة وقصها على أنها زمن واحد
يحدث نوعا من المفارقة المقصودة ، وهو
نفس التكنيك الذي استخدمه البيوت في
قصيدته
الخربا ، ويعرف باسم Allusion

تتداخل الأزمنة إذن دون فاصل ودون تعهد ، يتحدث ميخائيل ورامنة عن لحظتها الراهنة ، فيجئ أحدهما للذكر أول لقاء بينهما منذ عشرين عاماً ثم يقص ميخائيل عن أيام طفولته في الصعيد ، ثم نقرأ خطاباً كانت كلمته اخته - التي رحلت - قد أرسلته لوالده - الذي رحل - منذ أكثر من ستين عاماً ، ويترك كل هذا ويحدث رامة وكاتيا ايزيس/حتحور/السيدة زينب/السيدة مريم العلواء ، وكل هذه الأسماء تحمل دلالات وترتبط بأزمة متباعدة وهذا طبيعي لبطل يعيش وسط الآثار التي تعدى تاريخها آلاف الأعوام وعليه في نفس الوقت أن يعيش لحظته الحاضرة وأن يشرب للحظة المستقبلية .

إن تشكيل الزمن في روايات ادوار الخراط يأخذ نسفاً خاصاً ، إننا لا نكاد نلاحظ اللحظة الآتية ، فأبطاله من شخص واماكن وأزمنة تنتقل من بين [المقابلات - ولما بعد] واللحظة الآتية ضائعة ، حائرة ، لا نكاد نحقق إلا عندما يتحقق فعل الحب/ الجنس/ الاشباع/ الاكتمال وحتى في هذه اللحظة ، لا يعيشون الآن ، لأن الزمن يسقط والمكان يتلاشى ، إن اللزمان نشعر بوجوده أكثر من اللحظة الآتية ، وعندما يبعدان إلى أرض الواقع (ميخائيل - ورامنة) ويسعدون بلحظة الاكتمال ، يعملون بتلاشي الزمن ، أو يقدمون الزمن الآخر ، الذي قد يكون ماضى سحيق ، أو مستقبل بعيد ، لكنه على أي حال ليس هو الحاضر/الواقع/الآن .

فالزمن إذن ليس هو المفهوم التقليدي ، وليس هو أيضاً النظريات العلمية المستحدثة ، وإنما هو شيء نسبي وخاص يشكله الخراط بما يتواءم مع أعماله الروائية ، فإذا انتهى الزمن من حصول شخصه ، نمسه في الأماكن التي يصفها ، إن الزمن هو الشيء النسبي الداخلى النفس في شخص رواياته ، وهو الإشارة والدلالة في الأماكن التي يصفها . ولأن الزمن هو من القضايا الجوهرية لدى ادوار الخراط ، نجد ميخائيل يطل روايته [رامة والتنين - والزمن الآخر] يظل عاجزاً أمام الخلود ، لأن حلمه الوحيد هو حلم الخلود والأبدية - أي حلم الانتصار على محدودية الزمن .

بمستوى من اللغة الصوفية ، وعندما يكون ميخائيل حزينا تنشر بلغة بناجي بها نفسه هي نوع من الشعر . أما في الحوار العائلي نجد رامة تستخدم اللهجة العامية ، بل نجد بعض العبارات الصوفية والتي تعتبرنا كلمات (شراميط) وغيرها ، كل هذا يقدمه ادوار الخراط في مناسبات مختلفة في روايته ، بل إنه أحياناً منه بسوعدة اللغة وقدرتها على استيعاب كل جديد يقدم أحيانا كلمات انجليزية دون ترجمتها وإنما يكتبها كما تنطق بالانجليزية حيث يقول (فتاة نيمفوية) أي حذراء لأن كلمة Nymph تعني حذراء ، ولا تحس بخلل لغوي مع هذا التنوع الكبير إلا في المثال الأخير حيث ان وجود كلمة إنجليزية في سياق عربي تصدم القارئ وتحدث نوعاً من الفصل بين مجريات السياق الذي يقرأه .

كما تتنوع اللغة من السرد المباشر إلى الوصف إلى الحوار الخارجي ، إلى الحوار الداخلى المظلل عن طريق نجوى النفس ، بل إن هذا الحوار في حد ذاته ينقسم على نفسه ويبدو وكأنه صوتان بدلاً من صوت واحد حين يتحدث ميخائيل مع نفسه ويتجاوز ويخاض ويصبح كل صوت يتبنى وجهة نظر محددة . ثم حوار آخر - سبق الإشارة اليه بأنه سرى غير ملفوظ يحدث داخل كل من ميخائيل ورامنة ، ويحدث جدل ومناقشات دون أن يحدث هذا الحوار أصلاً كأن يقول (لم يقل ميخائيل : ...) ثم يأتي بد رامة بقوله (لكن رامة لم تقل له أيضاً : ...) .

وفي كثير من الأحيان يكتب ادوار الخراط مقاطع كاملة شعرية ، بل إنه يغالى أحياناً في استخدام البلاغة من جناس وجرس موسيقى وبهارة ، ونجد ولع بالتنوع على حرف معين ، فهو مثلاً يكتب مقاطع كاملة تنوعاً على حرف العين أو السين أو الخين ، كما نجد في المثال التالي :

[وحل الرغم من دفلة الغضب المتوغلثة في مغاورى وعلى الرغم من غابة الغيلان الراءعة فإن دفنة غواتيك لا تتأخر من ميمعة بأغنيات غامضة للغزى ، غوائل البقلة قد غلعت أصابعها لغو غابرة ، وغاشية غبش الغعر قد غابت في غصون غرارة لما غفمت السلاخة ، وبقي طفمة مغاتيك يغلفني ، غراسي فيك غلواء وغيلان غريم ليس غريباً

٣ - اللغة :

إذا كانت اللغة هي المادة الخام للمبدع ، فإنها بالنسبة للمبدع الحداثي تبدو وكأنها معجزته الكبرى ، فهي مادة طرية يمكنه تشكيلها كما يشاء ، لأن كل ما يقدمه يأتي عن طريق اللغة ، لهذا تنفق مع د . نبيلة ابراهيم في قولها نكاد نتقرب للغة في هذا الفصل - تقصد قص الحداثة - من الشعر ، فهي لغة اشعرسية في أصل مستوياتها ، وهي لغة مثقلة ، وتخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين الملاحظات . وليس هناك كلمة في هذا الفصل - وتعني طبيعة الحال الفني الذي يطرأ استخدام أدواته - تأتي اعتباطاً ، لأن الكلام إنما يتعلق بمجال له خصوصيته اللغوية (٧) وينطبق هذا الكلام على اللغة الروائية عند ادوار الخراط ، فهو لا يجري وراء زخرفة اللغة وشاعريتها - وبالرغم من جوده ذلك - لكنه يقدم مستويات متعددة من اللغة ، فهو يقص بمستوى من اللغة القصصية التي قد تصل إلى حد الانزياح وأحياناً أخرى ، عندما يصف لنا مشهداً عاطفياً يقترب من الصوفية نحس

ولا يغيب عن بيل موعسل في أغوارى الخ] ص ٣٦٨ الزمن الآخر] .

وقد يكون التنوع الكثير في مستويات اللغة أمراً مصلحاً على القارئ لكنه بلا شك يثرى العمل الروائي ويسمح للغة بأن تكون مريحة مما يجعلها لا تقتصر على قراءة أولى وحيدة فقط (وبعد فإن القارئ عليه أن يعي من البداية أن اللغة في حد ذاتها في قص الخداعة هي المعنية بالأمر حقاً إن وراء النص معنى كبيراً ، كما أن وراءه واقعاً مرصفاً وشاملاً ، ولكن هذا المعنى وذلك الواقع لا يُقدمان إلى القارئ في شكل حكاية ، بل في تشكيلات ذهنية لغوية معقدة ، وكثيراً ما تكون بالغة التعقيد (أ .)

٤ - توظيف التراث :

أصبحت الرواية المعاصرة مولعة بتوظيف التراث ، ولن نجرى هنا وراء المزايم التي تقول أن اللجوء للتراث كان تقليداً للغرب ، وإنما نرجع أن لجوء قص الخداعة للتراث كنوع من الجوهري في الهوية لبلى الأصالة ، كما يؤكد أن الخداعة ليست ضد الأصالة وإنما متوافقة معها . وإدوار الخراف مولع بمصنفين اثنين من عناصر التراث وهما التراث الديني القبطي والتراث الأسطوري الفرعوني . فالتراث الديني القبطي هو المكون الأساس لكتابات أدوار الخراف ، إنه في رواياته يتجاوز التوظيف للأحداث والشخصيات الدينية إلى استخدام اللغة الانجليزية والتي تأتي في ادعية ميخائيل وفي أحداث جبراته من خلال ذكرياته ، فهم دوماً يقسمون بالصلب ، وهو لحظة الغضب يتذكر أيام زيارته للكنيسة وتوقه للقربان وقطرة الحمر ، رمز دم ولحم المسيح . عل أن هذه الاشارات لا تقدم أكثر من معناها المباشر ، ومنعها يستخدم الاساطير العرونية تصيح المدة لثيرة ثرية ويتنقل من اسطورة لأخرى ومن زمن لآخر ، ولعل ولعه بالاسطورة ناشئ من أن (الاسطورة تبلى وكانها القصة الموضوعية والغير ذاتية ، المنسوجة من مشاعر المبدع ، وكانها اقرب معادله يستطيع المبدع أن يصيغها في كلمات) (٩) فالاسطورة تقوم بالمعادن الموضوعي بما يحسه ويشعر ويعيشه المؤلف ، لهذا كثيراً ما نرى الخراف يذكر

الاسطورة وظل يقصها ويشرح معانيها ومغازيها ثم يتركها فجأة ويعود لأرض الواقع دون أن يربط بينها ، في حين أن المقصود بالقلع من مثل هذا الاستخدام هو الربط بين ما هو أسطوري وما هو واقعي . أن ميخائيل يوضح عن لحظة توجد تمنحه الخلود لهذا يرى رامة شخصية اسطورية تمنحه كل ما لم يمنحه العالم له ، لأن رامة هي كل العالم بالنسبة لميخائيل ، هي الممكن والمستحيل وهي السواقع والحلم ، وهي الماضي والمستقبل ، إن كل احلامه أن تكون رامة هي خلاصة ولحظته لأنه أيضاً ، لهذا تتردد في رامة كل الشخصيات الاسطورية والدينية التي يطمح إليها ميخائيل ، فتصبح رامة هي (ايزيس ، حتحور ، حواء الأولى ، شهرزاد ، وحشوت ، نوت ، ساحت ، السيدة زينب ، السيدة ريم الصلوا) تشكل رامة وتصبح كل هؤلاء لتخرج من إطار لحظتها وقيدتها الزماني المحدود وتتعلق إلى المطلق ، إلى الأفاق الرحبة التي يعلم بها ، لدرجة أنه يصفها في أول رواية (الزمن الآخر) بأنها شخصية اسطورية غير محللة الملامح (كانت رامة تقف بالباب ، في الدفء المخامر ، لديه ، نضرة ثقيلة يجتاحين كبيرين مطويين إلى جانبها ص ٧٧ هذا الوصف الاسطوري الكامن في اعماق ميخائيل لرامة يجتاحين يحمل الحلم في أن تطير رامة إلى المطلق ، وهذا الوصف يشبه تماماً مشهد الكشف في رواية جويس ، صورة للفتان شابا .

حيث نشهد فتاة على الشاطئ يجتاحين سرعان ما تتحول إلى أوزة رمز للانطلاق تجاه المطلق .

وتأثر الخراف بالأدب الانجليزي واضح هنا كثيراً ، فيكنى المفهوم الذي قدمه للجنس وهو مفهوم أسطوري ، كان قد عرفنا به الروائي الانجليزي لورنس خاصة في روايته نساء عاشقات حيث تقدم لنا مفهومها للعلاقة بين الرجل والمرأة باسم التوازن الجنسي وهذا المفهوم يقول أن الرجل والمرأة كنجمين في السماء لكل منهما مداه الخاص المستقل ، لكن الاثنين يقدم ما يدوران في فلك واحد اكبر منها ، وهذه العلاقة التي تحفظ لكل منها استقلاليتها مع توحدها في الآخر هي لب العلاقة بين الرجل والمرأة ، فهنا يتقاسمان ويتجادلان كل بشخصيته ،

حتى تسأل لحظة الجنس ، أو الذويان فيتلاشى كل منهما في الآخر ويصبحان واحداً صحيحاً كاملاً ، هذا ما يقدمه لنا لورنس في روايته نساء عاشقات وهو نفس المفهوم الذي يقسمه الخراف في روايته - موضوع الدراسة والانتقاسات التي يمكن أن ندلل عليها كثيرة جداً ، إذا نجد ما يقرب من ثلث الرواية مكرساً لهذا المعنى ، ونكتفي ببعض السطور من رواية الزمن الآخر [في عمق الظلمة ، حيناً لم يكن صحو بعد ، رأى أنها واحد ، غير منقسم ص ١٠٣ ،

[كان لوت غدا ، وكان كل انفصال للجسمين المهيكن بالتحقق والشفقة ميتة صغيرة أخرى ، تحفر بلا عقل إلى تلسس الانسلاق الجديد ص ٧٠ - حواء الأولى ، كاملة وصاهرة ، لم تكن حواء الضاحكة والتمبنا ، حواء المعصية ، بل كانت هي الوجه الآخر ، الواحد المثلث لادم لأول ، كائن واحد مزدوج ظهر لبطن ، متمتعين . الجسد الموحّد غرض مازال ، أسطورة واحدة وميكلمة في القلب الواحد ، الأخذ المعطى معاً ص ٢٩٦ .

ويتضح أن الخراف لا يكتفي بالاشارة إلى الاسطورة ، بالاسم ، ولا يستلهم روح الاسطورة كما يفعل غيره ، ولكنه يستحضر الحدث الاسطوري كاملاً بالاسم بالحدث ويعيد قصة ، وهو لا يقصد الاسطورة في ذاتها ، بل يقصد الآن والمعاصر ، ويقصد اللحظة التاريخية التي هو - أو شخصه - معنى بها ، انه يستخدم الاسطورة - كما سبق الإشارة - كمعادل موضوعي ، أو كإسقاط للهووم السياسية التي يعملها بطله ، ولعله هو يبحث عن الخلود ويشبه رامة بايزيس ، يعطى نفسه حق التمثيل بأوزيريس رمز للثبات والخلود ، كما يشبه نفسه أحياناً بالعازر ، وهو أيضاً رمز للثبات والخلود ، فالعازر كان صديقاً للمسيح ، وقد أعاده للحياة يذبح ربه ، وأوزيريس بعد أن قتلته قوى الشر - مثل في - ست في - انيه - قد أحياء الإله استجابته لتضرعات ايزيس ، وأصبح أسبل كل ميت إن يعود للحياة كأوزيريس سواء كانت حياة فزيقية أو ميتا فزيقية من خلال كونه إلهاً للوعي (١٠) لهذا فيميخائيل يستخدم اسطورة ايزيس وأوزيريس رغبة في الخلود الذي وصله أوزيريس وروبه في أن تقوم رامة

بالدور الذي قلته ليزيس، خاصة وأن ليس لها حوريس - فقط كنا نعلمنا به .

٥٥ القضية الغائبة .

تحدثت د . فردوس عبد الحميد الهنساوي عن عيوب الحدائين في أنهم لا يؤسسون اهتمامهم باللمحة التاريخية وبالتالي ليست لديهم قضية مبلورة ، وهذا سبب المجهود الكبير الذي لاقاه الحدائين في بداية حركتهم في إنجلترا ، [بدأ انتقاد المصريون وتقصد الحدائين عندما وجه بعض النقاد اللوم للمصريين - تقصد الحدائين لرفضهم أو فشلهم في الانخراط في المسائل العامة وعدم اهتمامهم بالسياسة ، وبأنهم يوجهون أدهم للخاصة من القلة المختارة منهم أو الصفوة (١١)] ونحن لا نعتقد أن كتاب الرواية الحدائية غائبة لديهم الرؤية بحد ذاته ، فقد كان هذا الاهتمام موجه للحركة عندما كانت في بداياتها وبزعامة ازرا باوند في العشرينيات من هذا القرن ، لكن التطورات التي مرت بها والتحديات التي دخلت عليها ، جعلت من تبصلي لكتابتها عمل ابتدائي حداثي موضوعاً أمام تحدٍ حقيقي وصعب وهو ألا يفلت من اللحظة التاريخية ، ويقدري وحى الكاتب باللمحة التاريخية والملمة وموقفه أيضاً من قضايا عصره ووطنه ، يكون الموضوع أو الغياب لرؤيته . وإدوار الحراط كاتب شديد الوعي بواقعه ، تشهد هذا من خلال الحوار المتضمن داخل الرواية عن الظروف لسياسية والاجتماعية المصرية ، إننا لا نرى لها حرياً قومياً بقدر ما نرى لها اجتماعياً مصرياً ، وهذا لا يعيب للكاتب ، لكن ما يهيبه حقاً هو غياب القضية ، أننا لا نكاد نجد قضية نابذ عليها الكاتب ، غير بعض جمل متفرقة يتخللها كل من ميخائيل ورامسة ، وكأهم منصر لون عن المجتمع ، فهم لا يشاركون في شيء وإن كانوا يتحدثون في كل شيء ، وميخائيل يبدو ثوريانهمزاً إنه يقص عن أصدقائه الثوريين سواء من اعتقل منهم أو من سافر للخارج هرباً أو حتى من حاد عن الطريق وارتقى في أحضان الانفتاح ، ميخائيل يتحدث فقط ويتذكر ويعلق ، ولا يشارك بإيجابية الأمرة واحدة في الباب الرابع عشر ضلعنا ينزل إلى الشارع ويشاهد مظاهرات ، فيرفع صوته مشاركا المظاهرين الوطنيين ،

لكن هذا لا يكفي وحدانية عن السلام والحرب وغلاء الأسعار ، وغياب الديمقراطية ، كل هذا يبدو واضحاً لأنه لا ينتقل من إطار الكلمة إلى إطار الفعل ، أنه يبدو كشاعر مهزوم وحزين ينحني عصره ووطنه وحظه وهو في أحضان عبويته نصب له الكأس وراء الأخرى وعندما يجوع تمد له (البوتيك) وحبات المنجوع ، فهل هذا البطل له قضية ؟ وهل شارك بإيجابية وفعالية في سبيل الدعوة لها ؟ لم نجد شيئاً من هذا في روايتي أدوار الحراط ، اللهم بعض عبارات صارخة عن الاقباط في مصر (راجع ! لنعي ص - ١٠٠) ولا اعتقد أن كاتباً كبيراً كالأدوار الحراط يحمل كل قضيتهم هذا الموضوع الشائني غير المطروح للمناقشة أساساً ولا يطرح موضوعاً بديلاً ، إننا لا نطالب الكاتب بتحدد مواضيعه ، ولكن ليس من المفقول أن يكون قصص الحدائين مجرد زخرفة شكلية ، لأن مبدعيه ليسوا شكلين ، والاحساس الغوي بالواقع الاجتماعي نراه في أثناء روايتي أدوار الحراط ، لكنه يظل حواراً خارجياً لا يلتحم بالأحداث [... واقع الأشياء هو الحلم الرتيه ، والواقع اليومي ، والعمل ، والوظيفي ، السياسي ، الاجتماعي ، ما الواقع ، وما الحلم ؟ كلاماً غير مقبول ، وغير سائق في روي . حلم أجداد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستغلين ؟ قد شاء (ص - ٢٥٠ الزمن الأخير ع . هذا هوميخائيل السلي المهزوم للكسرمند بداية الرواية لانعرا ، يستلم اللواقع ، ولا يقف عند



قضية يعينها ، ولا ينجح في شيء إلا في علاقته الماطفية/ الجنسية مع رامسة ، والغريب عند أدوار الحراط ، أنه يختلف عن معظم كتب الرواية إذ دائماً ما يربطون بين الفشل في الحياة وبين الاحباط الجنسي ، لكن ميخائيل يفشل في طموحاته الحياتية ، وعنده الواقع السياسي والاجتماعي ثم يتواصل جنسياً مع رامسة حتى درجة الاكتمال ، ثم يعود ليواصل احاديثه العادية معها عن السياسة والواقع والفقر . مما يدل أن هذا الحوار هامش في حياتها وغير مؤثر . إن غياب القضية المطروحة للمناقشة هو ما يعيب اعمال أدوار الحراط في روايته [رامسة والتين - الزمن الأخير ع]

هوامش

I. A. Cuddan., A Dictionary of literary Terms. "Modernism Anti-Novel." Penguin Books, London, 19719.

٢ - لأن [رامسة والتين] تكتسب رؤيتها في (الزمن الأخير) لذا سوف نشير إليها على أنها رواية واحدة .

David Lodge., 20 th century literary criticism Longman, London, 1976, P. 688

٤ - أدوار حراط ، فصول ، للمجلد الرابع - العدد الرابع - سبتمبر ١٩٨٤ ص ٥٧
٥ - عثمان نويه - حيرة الأدب في عصر العلم . دار الكتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة - ١٩٩٩ . ص ١٣٣

٦ - هازي ميهوف - ترجمة أسعد زريق - الزمن في الأدب مؤسسة سجل العرب - القاهرة / نيويورك - ١٩٧٢ . ص ٢٩

٧ - د . نبيلة إبراهيم ، فصول ، للمجلد السادس ، العدد الرابع ، سبتمبر ١٩٨٩ . ص ١٠٠

٨ - السابق . ص ١٠٥
Martin A. Kayman., The Modernism of Ezra Pound., Macmillan, London, 1986, P. 139.

E. A. Wallis Budge., Osiris & The Egyptian Resurrection, vol 1, Dover Publication, Arc New York., 1973. P. 305

د . فردوس عبد الحميد الهنساوي ، فصول ، للمجلد الرابع ، العدد الرابع ، سبتمبر ١٩٨٤ . ص ١٣٣ .

الواقع الأسطوري في روايات بهاء ظاهر

(٢)

إذا كان أوزوريس قد ظل غلصاً لمحبيته « إيزيس » ، وثقال في حبها حتى أدركه العجز بمؤامرة ست عليه . فإن « الراوي » في شرق النخيل ينتابه العجز ، ولا يستطيع مقاومة الفساد المستشري في المجتمع . ويستعيز عنه بالسُكر والشرب كي ينسى هموم الواقع المحيط به وتضيق منه ليل مثلاً ضاغت إيزيس والأرض . فقد استولى أولاد الحجاج صادق على الأرض التي يمتلكها جد الراوي . لأن والد « الراوي » ظل مهموماً بجمع المال ولا يراعي بقيمة الأرض التي تركها الأجداد . وهم الراوي ظل وحيداً ينادي بموت الأرض ويضارع من استولوا عليها . لكنه كان يعاني من تشتت الأخوة ، وأولاد العم . بينا أولاد الحجاج صادق يجمعهم هدف واحد هو الاستيلاء على ممتلكات الآخرين .

لذلك تصبح الحلول التي يلجأ إليها الراوي مع ابن عمه حسين واهية تتضمن عقد صلح مع أعدائهم الذين استولوا على الأرض . فيعطى أصحاب الأرض ثمنها لأعدائهم في مقابل ترك الأعداء لهله الأرض . وعندما يعرض الراوي وابن عمه هذا الحل يطلب منهم الحجاج جاسر مهلة للتفكير ثم يدبر مؤامرة لقتل حسين ووالده . وينجح في قتلها واغتصاب الأرض . فيصبح الواقع المحيط بالراوي واقعاً لا يحكمه معايير أو قيم لكنه يحكم بالقهر والظلم والريصاص . لأجل ذلك تضيق ليل وإيزيس والأرض نتيجة قدوم اليهود من البوابة الشرقية وقلتهم أطفال مدرسة بحر البقر . لذلك يتشكل الواقع

أحدث تفاعلاً فعلياً بين الشخصية المعاصرة التي تمسكت في ضحى ، والأستاذ « الراوي » ، والشخصية الأسطورية التي تمثلت في « أيسيت » ، « وأسير » .

أي أن رواية « شرق النخيل » شكلت واقعاً أسطورياً من خلال اعتماد الكاتب على مفردات الواقع الحاضر دون اللجوء إلى الأسطورة . بينا شكلت رواية « ضحى » واقعاً أسطورياً من خلال اعتماد الكاتب على مفردات الواقع الحاضر ، وعلى الأسطورة الأوزيرية .

وعلى الرغم من أن هاتين الروايتين صدرتا سنة ١٩٨٥ (١) . إلا أن هذا الترتيب في التناول لا يخضع للتتابع التاريخي . لكنه يخضع للتتابع الفني . إن جاز استعمال هذا التعبير - إذ أننا نظن أن الرواية الثانية « قالت ضحى » جاءت مكتملة للرواية الأولى « شرق النخيل » في التعبير عن الواقع الأسطوري . خاصة وأن الرواية الأولى أداها الفنية والتعبيرية مفردات الواقع الحاضر فحسب . بينا جاءت الأداة التعبيرية في الرواية الثانية مزيجاً من الواقع الحاضر والتراث الماضي .

(١) شكلت الأسطورة ملمحاً فنياً بارزاً في الرواية العربية في مصر . فالتقترنت بالأسطورة إقتراناً مباشراً عند عبد المتعم محمد عمر في روايته « إيزيس وأوزوريس » سنة ١٩٤٥ ، وحسن محسب في روايته « رغبات ملتهبة » . بينا اقترنت بالرواية الأسطورية على مستوى الشخصية عند صبري موسى في « فساد الأمكنة » سنة ١٩٦٨ ، وجمال الغيطاني في « الزويل » سنة ١٩٧٦ . وعهد البساطي في « التساجر والنفاش » سنة ١٩٧٦ .

إلا أن بهاء ظاهر استخدم الأسطورة برؤية مغايرة هؤلاء الكتاب . فلم ينجح إلى الرصد المباشر للأسطورة ، أو اضافها رؤية أسطورية على الشخصية . لكنه جعل الشخصية الروائية تلتنعم بالواقع وتصطدم به فيبدو الواقع أسطورياً في روايته « شرق النخيل » دون اللجوء إلى أسطورة معينة . بل يبدو الواقع من فرط غرابته وتناقضاته السافلة واقعاً أسطورياً . في حين أن الشخصية الروائية اقترنت عنده بالشخصية الأسطورية في روايته « قالت ضحى » من خلال لجوئه إلى الأسطورة الأوزيرية . لكنه

الحاضر عند الكاتب ليصبح واقعاً أسطوريا يعود فيه ، ست مرة أخرى ويقتل الأبرياء الذين ينادون بالعدل والحق والحرية ، بينما الرعاة الذين أغاروا قديماً على حدود مصر الشرقية كانوا يظهرون دائماً احترامهم ولاأهم للإله ست ، ولم يعبدوا إله غيره وهو أحد الآلهة المصرية (٢) .

وقتل هذه القوى في الواقع الحاضر في أولاد الحلاج صافق ، واليهود الذين احتلوا الأراضي العربية ، فقد قتلوا حسين ووالده لا لشئ إلا انها كانا يناديان بصودة أرض الجدود لها . ورفض والد حسين تسليمهم فقد الملكية تقول الأم لايتها : لكن حسين كان مسمرًا في الأرض يقولون أن به كانت قبضة من حديد في فخذ أبيه ، وعندما مد عكك يله ليعبد حسين عنه ظنوه سيخرج سدسا من جيبه ، فالتفتل الرصاص ، واتكأ الابن يعضن الأب ، والأب يعضن الابن ، والد يجرى مع الدم . رجع دم الابن إلى أبيه ، ورجعا معاً تراب الأرض متوضئين مصلين طاهرين » (٣) .

ويصبح قتل المخلص نزعاً بضباع الحبيوة ليل ، فتبتعد ليل عن الراوى لأنه ظل عاجزاً عن المقاومة واكتفى بالسهر في الحانات ، بينما استولى أولاد الحلاج صافق على أرض جدوده . وأصبحوا نموذجاً لشخصيات الرعاة أصوان ست - الذي اقتحم الأرض من البوابة الشرقية وقتل أزوريس . يقول الراوى لحبيوة ليل : « قالت وهي تتحاشى النظري وجهي - أبداً احتل اليهود سيناه من حوالى أربع أو خمس سنين كما تعلم » (٤) .

بل يصبح الواقع أسطورياً عندما تزداد وحدة انقلاب المعايير في المجتمع ، ويصبح من يترك الحقيقة عاجزاً عن الفعل ، مثلاً حدث لسمر فقد أتهم البوليس حجرته واستولى على كتيبه ومذكراته وأصبح ضائعاً في الشوارع والدروب دون مأوى . كما أصيب الراوى بعسدية الذات نتيجة التناقضات القائمة من حوله ، ومثلاً قضت إيزيس بجوار أزوريس تتأشده الخلاص ، فقد ظلت ليل غلصة للراوى . تعلم أشلامه كى تعيد إليه توازنه مرة أخرى . لكن ذلك تحقق بمقاومة المعجز واللجوء إلى الفعل ، فامتضت ليل إلى المظاهرات المحتدمة في الشوارع ، والميادين تطالب بالأرض وطرد الغرباء ، وأصبح بها

للراوى متوسداً في جهها للأرض . وطموحها للخلاص . ثم استحضر الراوى صورة ابن عمه حسين وهو يقتل الأفعى دون خوف - مثلاً قتلها إيزيس دفاعاً عن طفلها - وانضم إلى المظاهرات وكانت صورة أنه تدأى عليه حزينة إلى حد الموت .

لذلك تتشكل العوالم الأسطورية من خلال استدعاء الكاتب لجزيئات الواقع الحاضر . تلك الجزيئات التي تبرز التناقض في القيم والمعايير السائدة فيقتل الشباب والرجال الذين يدافعون عن أرضهم وينكرون واقعهم . بينما تسلط قوى البغي والطغيان على الأرض التي لا يملكونها ويستولون عليها .

ثم يتشكل هذا الواقع الأسطوري وتصيح ملاحظه أشد وضوحاً ، ويروزاً في رواية « قالت ضحى » وخاصة وأن الكاتب اعتمد اعتماداً كلياً على الأسطورة الأزورية في بناء شخصياته الروائية . فكما ارتبطت ليل بالأرض ، وضاعت عندما ضاعت الأرض في « شرق النخيل » فقد ضاعت ضحى أيضاً في « قالت ضحى » وارتبطت بالأرض وأصبحت رمزاً للخصب والنياه . وخاصة بعد أن حملها الكاتب قناعاً أسطورياً بإرتباطها بإيسيت . تقول ضحى : « كنت أعرف انى إيسيت ، وأن أوسر لما تجل في القمر وعد أن يصحبنى معه في زورق الآلهة لنهر بحيرة الساء معا . فأغمضت عيني ومثت وكنت سعيدة » (٥) .

فيحدث الكاتب حالة من التوحد بين شخصية ضحى وإيسيت ويعمل الأولى دلالة الثانية ، وتصيح ضحى رمزاً للأرض « الأرض » باعثة البغء والحنان فالأرض هي اتنى وألم وميتها تنشأ كل الكائنات كما انها علزله تحترقها المحزونة ، أو المحرثات ، ويغضبها المطر والدم . وهي الرحم الذى تتمخض فيه البنابيع تهب الحياة وتسلبها Mellus Mater لأنها المصدر الأولى ، والملجأ الأخرى » (٦) .

وقد ربط المصرى القديم بين الأرض وإيزيس رمز الخصب والنياه . وفى اعتقاده ان العلاقة وثيقة بين خصب الأرض ، ووظيفة المرأة في الإنجاب (٧) ، من هنا حل الكاتب شخصية ضحى أبصاراً أسطورية فالتزمت بإيزيس لتصبح رمزاً فنياً يرتبط بخصوبة الأرض ، وإحلال الحياة والميلاد محل الموت . لكن ضحى « إيسيت » قد اختصها الطليانيون مثل حاتم ، وعبد المجيد ، وأصبحت ضائعة مثلاً ضاعت ليل . لذلك يجن الراوى إلى عالم البداوة حيث الطهر والنقاء وتتطلع الحبيوة إلى الخلاص على يد أزوريس ، وحورس . لكن الأفعى تربص بالطفل القادم تقول ضحى : « سمعت بكاء طفل - هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى في زورق يعبر الساء ، ورأيتنى حداة تحلق في الفضاء ثم تبسط نيل طويل يسبح في خلاء ، ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من

ومثلما قتل حسين ووالده دفاعاً عن الأرض
وأصبح الراوى عاجزاً عن الالتحام بحجوبته
ليل . فقد أصبح الأستاذ عاجزاً لا يستطيع
مقاومة الأفاعى التى غرست سمومها فى مياه
النيل .

(٤)

وإذا كانت الأداة التعبيرية فى « شرق
النخيل » هى مفردات الواقع الحاضر
فحسب فإنها فى « قالت ضحى » تمثلت فى
المجوء إلى الأسطورة الأوزورية عن طريق
الصور الخلمية للتعبير عن الواقع الميحى .

فتجد أن ضحى أثناء تجوالها فى روما
تتداعى عليها صورة إيزيس « أيسيت »
ويتجلى لها « أوسير » إله الحصب .
ليخلصها من الجذب الذى حل فى
المجتمع . لكن الألهة سكنت فى السماء
وتركت البشر يتخطون فى الظلام ثم نزل
أزوريس وإيزيس لخلاص البشر لكن ست
ضر أخاه ومزق أشلاءه فى البلاد ، وحيتل
تفريق ضحى من هذه الصور الخلمية
المتداعية وتبائى على الرواى قائلا « سأجمع
أشلاءه من جديد وستكمل » (١٧)

فستلهم الكاتب الأسطورة الأوزيرية
على لسان ضحى مستخدماً الحلم أداة
تعبيرية طيبة له . لأن « الأحلام
والتخيلات هى خيرات مناسبة بصورة
خاصة لنقل الدوهمة ، وحالة الترابط
الدينامى » (١٨) ورغم ذلك تشعر ضحى
بالعجز . فتداعى عليها الصور الخلمية وفى
الحلم يتبأ كل من أيسيت وأوسير العجز
فى واقع أشبه بواقع الأساطير والأحلام .
حيث « تكمن فيه جميع الرغبات البدائية
والعاطفية للمكبوتة من الحياة الواعية بواسطة
الذات » (١٩) . لكن حتى مجرد حلم
الشخصية بالخلاص لا يتحقق وتظل ضحى
« أيسيت » تتطلع إلى المخلص الذى يلقي
فى رحمها بذرة الأخصاب والتكوين .
ولا تجد غير الأستاذ الذى صحبها إلى روما
تشدد الخلاص على يديه . لكنه تركها نبأاً
للضياح وتطلع إلى غيرها . وحيتل هجرته
ضحى وصفت الباب فى وجهه . فأخذ
يستعطفها بإرساله خطاباً لها تقترب فيه
صورتها بأيسيت يقول وقضيت ليلة بأكملها
أكتب خطاباً كتبت حبيقتى ضحى ، حبيقتى
أيسيت ثم شطبت حبيقتى ضحى واكتبت
أيسيت كتبت : وعدت بأيسيت أن



الظافر الذى تغلب من أجل أبيه روع على
ست وأنبأه فى مصر ، وأجلاليم إلى
آسيا . . . وكان طابع حورس حارباً «
(٢٠) . لكن الأفعى ما تزال تتمسك فى مياة
النيل وتعم أرض مصر ، فتطلع إيزيس
للطفل الذى يقتل الأفعى تلمأ كى فى السباق
الأسطورى . فقد تناولت الأسطورة
الأوزورية قتل أزوريس على يد أخيه ست
فى نكتيت ، أو حقى ، وقيام إيزيس
ونفيس بالبحث عنه ، وإعادة إيزيس الحياة
لأخيها وزوجها أزوريس ثم ولادتها منه
طفلاً ، هو حورس واستطاع حورس
التغلب على الثعبان » (٢١) .

إلا أن الكاتب مزج بين هذه الأبعاد
الأسطورية والأبعاد للماصرة . فتمثل
الأفعى فى الشخصيات التى تسببت فى ضياع
ضحى « أيسيت » مثل حاتم وعبد المجيد .
بينما العامل سيد الذى تقابل فى حياها أبودو
عنها بترحيله إلى حرب اليمن ، وعاد عاجزاً
مقطوع الساقين لا يقوى على فعل شيء .

غضب ، أو صندوق وفردت جناحي فوق
ذلك الجسم الطاقى على النيل ، فصدت
أنهى ، وانطاحت فوقه فإذا أنا بين إحضان
أوسير الذى تمهل لى من قبل قمراً » (٢٢)
فيسر الكاتب بين المدلول الأسطورى ،
والأبعاد المعاصرة . حيث تتطلع ضحى إلى
الخلاص لكن الأفعى تتمسك فى طول
النيل . تقتل الحشايش والخضرة التى هى
دلائل الحصب عند « أزوريس » فإذا كان
أزوريس قد تمزق جسمه ودفنت أشلاءه فى
مختلف أنحاء مصر فلذلك رمز إلى خضوبة
أرض مصر ، وانتشار زراعة الحبوب وإلى
أن أزوريس هواله الحصب « (٢٣) . لذلك
تشدد المحبوبة إيزيس الخلاص على يد
فارس أسطورى يخلص المجتمع من ظلم
ست وينشر العدل والحرية ، ويكون ذلك
يتعددها فوق مياه النيل كى تقتل الأفعى
وتلتحم بأزوريس الذى يولدها حورس «
وتوجد أسطورة مسجلة على معبد حورس
البيطلى بأدفو قسم حورس بآته لللك

تضمي اثلاثي من جلد. هـ أنا ميخو
ويبدو. هـ أنا الآن أحتاج إليك^(١٥)

لكن ضحي تشهر بالضياع وتصيح
عاجزة عن التوجع فيه لأن انقلاب المعايير
السياسية والاجتماعية التي تمر بها المجتمع في
مرحلة ما يجعل أفراد المجتمع يتخطون بين
الوهم والحقيقة أوبين الواقع الأسطوري
والواقع الحاضر. فيستدعي شخصية
أسطورية ويحملها دلالات عصرية، وهذه
الدلالات تتمثل في ضباع المحبوبة التي ضاع
بضياعها أفراد المجتمع. فأصبح الأستاذ
ويشعر بالضياع والتخبط لا يجد مأوى
أو واحة للأمان. ولا يملك غير استرجاع
لخطات طهر ضحي وبرامته. فقد تحول
كل من حاتم وعبد الحميد إلى شخصية
طقيلية حيث انضم الأول إلى الاتحاد
الاشتراكي، والثاني أصبح عميلاً لسلطان
بك، وتحالف مع الوزارة في إضفاء الفساد
في المجتمع، فانتشرت الشركات الوهمية،
وأساليب الاحتيال على العمال للمقهورين
الذين ارغموا على التوقيع بقيامهم بمرحلة
دون وجه حق.

لذلك يصبح ضباع ضحي «أيسيت»
أمراً محققاً. ولا يجد الكاتب خلاصاً من
هذا الواقع إلا باللجوء إلى الحلم. فيحلم
الراوي بعودة أيسيت تحفها طيور يرضاه من
السياء. ويبرز قرص الشمس من جليده.
فيكون الحلم هو الأداة التعبيرية التي استند
اليها الكاتب في بناء شخصيات
الأسطورة.

من هنا يمكن القول بأن توظيف الكاتب
للأسطورة الأوزيرية يسير في خطين
متوازيين. الأول يصور الواقع الجاضر مثلاً
في ضحي، والأستاذ، ووقية كل منها في
خصوبة الواقع. والثاني يصور الواقع
الأسطوري، مثلاً في أيسيت، وأوسير،
وكل منهما يعني شروق الخيل الجديد.
ويحدث الكاتب بين هذين الخطين التحاماً
فنيا فيحمل شخصية ضحي أفعلة أسطورية
فتصبح هي ليزيس، كما يصبح الأستاذ
رمزاً لأوزوريس.

لذلك يتشكل الواقع الأسطوري عندما
تشعر شخصيات بهاء طاهر في «شرق
النخيل» وقالت ضحي بالضياع الذي
يعيها من كل ناحية. فيتخبط الراوي
عندما تنصع عبريته سواء كانت ليلي،
أو ضحي. وتقترب المحبوبة بإختصاص
الأرض في شرق النخيل، وانقلاب المعايير
السياسية والاجتماعية في «قالت ضحي»
ويحمل الكاتب كلا منها أبداً أسطورية
تقترب بشخصية ليزيس، أو «ليست على
حد تسمية الكاتب.

وعندما تشهر الشخصية بالعجز تلجأ إلى
الحلم مقترناً بالأسطورة لأن «التكوين
الأسطوري شأنه شأن الصور التي تظهر في
الأحلام يقوم على قاعدة روحية تمدنا بقوة
أكبر من قوة تجاربنا الواقعية»^(١٦)

ومن هنا يصبح الواقع واقعاً أسطورياً
تتداخل فيه معايير الممكن واللا يمكن كي
يتحقق الواقع الجليد

هوامش البحث

- ١ - صدى لبهاء طاهر روايتان إحداهما «شرق
النخيل» عن دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٥،
وثانيها «قالت ضحي» عن دار الهلال سنة
١٩٨٥
- ٢ - د. رمضان عبيد. معالم تاريخ مصر
القديم ص ٣٤٣
- ٣ - بهاء طاهر: رواية «شرق النخيل» ص
٦٨ - ٦٩
- ٤ - نفس ص ٧
- ٥ - بهاء طاهر: «قالت ضحي» ص ٦٧
- ٦ - د. أحمد ديب شعبي: السياء والأرض
رسالة في المعتقدات العائلية والخيال الأسطوري
والفولكلوري. مجلة الفكر العربي ببيروت.
كانون الأول سنة ١٩٨٦ ع ٤٤
- ٧ - د. وهاب علي سليم. الأم بين للالحم
والسير. وكالة المطبوعات الكويت سنة ١٩٨٢
ص ١٨
- ٨ - بهاء طاهر «قالت ضحي» ص ٦٨
- ٩ - د. أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة
والبناء الاجتماعي: مجلة عالم الفكر الكويت
ديسمبر سنة ١٩٨٥ ص ٢٠
- ١٠ - د. عبد الحميد زايد: الرمز والأسطورة
الفرعونية. عالم الفكر الكويت ديسمبر سنة
١٩٨٥ ص ٤٧
- ١١ - د. عبد الحميد زايد: بحث سابق.
وانظر صموئيل مفرح كرمي. أساطير العالم
القديم. هيئة الكتاب سنة ١٩٧٤ ص ٥٤
وانظر:
- سيرج سويرثون. كهان مصر القديمة.
ترجمة زيب الكروى هيئة سنة ١٩٧٥ ص ١٩٥
- وانظر: الموسوعة المصرية جلد ٢ تاريخ
مصر القديمة وألموها مرسى سعد الدين
وآخرون
- ١٢ - بهاء طاهر. مصدر سابق ص ٧٠
- ١٣ - هاتزفري: الزمن في الأدب ترجمة أسعد
رزوقي. مؤسسة سجل العرب سنة ١٩٧٢ ص
٣٣
- ١٤ - انظر: روبرت ب. واوترز كتب هيرت
العالم. ترجمة أمين سلامة ص ٢٩٦
- ١٥ - بهاء طاهر. مصدر سابق ص ٨٦
- ١٦ - د. أحمد كمال زكي. الأساطير. هيئة
الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٥.

مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى

أعدادها دائما متميزة
أدب. فكر. فن
تصدر منتصف كل شهر



رفعت إلى الرجل صبي . كان يقف أمامي كجدار يحول دون أن أرى ساوراه . أولاً ظهره في حركة بطيئة مدروسة ، وكأنه قد نفّس يديه من أمرى . فكرت في أن أولى هارباً ، وحين هممت أن أفعل ، وعند أول حركة ، اختزلت أذني تلك الصلصلة الثقيلة التي ذكرتها بما حول قدمي . أخفضت بصري ، وعندئذ رأيت كل شيء : فوجئت بهم يحدقون بي من كل جانب . وقفت مذهولاً ، وللحظة ، بدت لي الحقيقة سافرة . هل لي مقدوري أن أخدمهم ، فألت من بين أيديهم ؟ حاولت أن أبسم ، صممتي جهامة وجوههم ، فغاضت الإبتسامة ، وبدأت أدرك ما وصلت إليه . تصاعدت هممة لم ألقم منها شيئاً ، ثم أعلوا يضيفون الحلقة حولي ، وانقضوا على وأوسعون ضرباً وصفعاً ولكياً . غامت الرؤية في عيني ، ثم أخذت تشمب رويداً رويداً حتى تلاشت صورهم من أمامي .

القيـد

مصطفى أبو النصر

لا أدري ما الذي حدث بعد ذلك ، ولا كم من الوقت مضى ، ولكن حينما فتحت عيني ، وجدته ألق أمامه مباشرة . فكرت في أن أسأله ، أن أطلب منه التفسير ، إلا أن فُصِّص في حلقى ، جعلته أرك ما في أعماقي من أسئلة ، وأبلغها دون أن أجري على التلق . بعد فترة ، لا أستطيع تحديده زمنياً ، رأيت شفتيه تنفرجان ، وظهرت أسئلة كبيرة ضخمة ، تكسوها ضفيرة ، ثم قال في صوت غشن ، خيل لي أنه يخرج من آله خربة : « ماذا ؟ ! ألق تطيح ؟ ! » .

حاولت - مرة أخرى - أن أتكلم . فتحت فمي تمهيداً لا تطلق ، ولكن لملاحه المخشبه وراء القناع لم تدلني على ما يريد ، فعدت أخلق فمي ، وأغرق في الصمت متلوياً على نفسي . في هذه اللحظة ، سمعت وقع أقدام ثقيلة رتيبة يقترب . انجحت بعيني نحو الصوت ، فرأيتهم قادمين وفي أيديهم القيد . خذلتني قدرتي فلم أستطع أن أمحرك ، وشمعت بمباشبه الانبهار ، وأخذت ضربات قلبي تتوالى بسرعة حتى حسيت سيتوقف ، فالتفت إلى الرجل ، ونظرت إليه في استجداء ، غير أنه أشاح بوجهه عني ، ثم ابتعد قليلاً وكأنه يوصع لهم كانوا قد اقتربوا مني ، واصطفوا في نصف دائرة ، فرأيت السلسلة الطويلة ذات الخلفات السمكة ممتدة بعرضهم ، وقد أمسك كل منهم بحلقة من حلقاتها . لم أجد في نفسي الشجاعة كي أرفع بصري ، وأنظر إلى وجوههم .

حين رأيت الصندوق ، حولت بصري عنه ، ورحت أحدى في الرجل الواقف أمامي . ظل كل منا يحدق في الآخر دون أن يطلق بكلمة . لا يمكن أن أستشف مشاعره تجاهي ، أو أن أعرف ما الذي كان يدور في رأسه ، ذلك أن وجهه كان مخفياً وراء قناع مصبوغ بألوان صارخة حادة . كانت عيناه - فقط - هي التي تنفصني من خلال الفتحتين الضخمتين . تلمعان ، ويضع منبها يريق أسود يثترق كيانه كله .

شمعت بهرجفة تسري في جسمي . حاولت أن أكتب مشاعري ، وأنظفها بما ليس في أعماقي ، فهزئت رأسي عدة مرات . هل كنت رافضاً أم موافقاً ؟ لا أدري ، وربما كانت مجرد حركات مصييه من جراء ما أعانيه . كان الخوف قد شل إرادتي ، فأخذت أدور حول الصندوق وكأنني أحاول أن أنزع منه ما يدلي على ما بداخله ، ولكني عدت ألق في مكان الأول ، دون أن يوح لي الصندوق بشيء .

انتابني حالة لا أستطيع أن أجد لها أو أسفها ، إذا أن الدم كان قد صعد إلى رأسي ، فشمعت بسخوته شديدة ، جعلته أرثج ، وبلا إرادة مني ، ناسياً كل ما بي ، ركلت الصندوق بقدمي وكأنني أستنطقه بذهنه صوت مكتوم ولم يقل شيئاً .

كانت أديم الغليظة الفايضة بأصابع ضخمة تبدل
كسلاح موحشة تريد أن تنفض على. ظلت عيناى
متحجرتين، ثم أخذت أجسامهم تنمو وتتضخم حتى ملأت
الفراغ كله، وفجأة، دوى صوت صرخة مبحوحة - على
أنره، غبت عما حولى.

حقى وجدته أمام ساحة عريضة موشلة فى العمق ، جذراها عالية ، وفى نهايتها ، بدأ شىء ما ، غير واضح المعالم ، وقد تبينت - فيها بعد - أنه الصندوق .

اتحنى على: أطيقت أصابعه على كفى. لم أقام، ولكن حين ضغطت يدي على الأرض لأهم وأهلاً، أحسست كما لو أن شيئاً حاداً مر على كفى، فانطلقت من أه، فما كان منه إلا أن كتم أنفاسي بيده الأخرى وهو يقول في صوت هتق: «أعوس» وجذبي كما لو أنه يتزمت وتد من الأرض.

تظاهرت بظاعة الكلاب ، ودرت حول الصندوق وكأنني أستنطقه . بدا لي كتله صماء مصمتة ، راسخة لا تبين عن شيء ، ولا تقصيح عما في داخلها ، وحين اندفع الدم إلى رأسي ، نسيت الأمل كلها ، فركلته مغيظاً بقدمي المقيدين الوارمتين .

مجلة

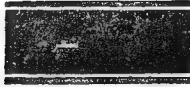
القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

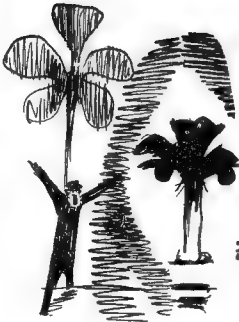
تصدر

منتصف كل شهر



الذي باعني

عبد الرحيم الماسخ



حبيبى يموت المدي قمرأ .. وفؤادى حلاة
وعيناي نافلتا طائرين .. بها نقرا ثم قرأ
بمضب إذا ما تأود .. كانت تلعد الفراشات عمرا
وهلبي الجذور الغرايا ترقرق أجحة .. تتسائل ..
والريح تهدي لواقحها للبعيد !!
وعيناي مرنحل في البقايا تضلان في مهمة الإزواء
فتستودعان إذا ملنا الصحو .. قلبى
يدثر حبي ويرقب سيرة الإشتهاء !!
حبيبى عميق التروى يحيى حزينا ويمضي سعيها
يبدل سميني وينصني نخيمة للوعود الظميمة ..
يقطنها الغيم والريح والشمس والأنجم الزاهيات
ويحفظ فيها كتاب المخيطات من كل طيف يريد انتقال الحياة
تقول البلاد .. التي ارتادها للرجيل : اشتھانا
فبعناه .. كل القلوب كما أمنيات
وهذا الحبيب الذي باعني كمن يباع .. مرادى
تبيته باجتهادى .. فراغ إلى غير ذات !!! ◆



حوارات وعقيدات

حوارات في الرواية المصرية

عصام عبد الله

١ - د. م. سيد حامد النساج

□ في نهاية الأربعينيات تبلورت الرواية المصرية عند حدود مدرستين هما : المدرسة الرومنسية والمدرسة □ في نهاية الأربعينيات تبلورت الرواية المصرية عند حدود مدرستين هما :

المدرسة الرومنسية والمدرسة الواقعية ، فما هي أبعاد كل من المدرستين وكيف ساهمتا في تشكيل معالم الرواية الحديثة والمعاصرة ؟

● اعتقد أن الفرق بين المدرستين فرق واضح في المطلق وفي الشكل الفني وفي لغة الكاتب وفي ما يستهدفه من وراء كتابته ، إنما الدوافع إلى هاتين المدرستين بالتأكيد هي دوافع اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى ، وإذا تتبعنا حركة المجتمع في الثلاثينيات من هذا القرن سنجد أنها حركة نشطة تساعد على الفكر الحر وعلى رأس المال الحر ، وعلى سيطرة قلة ، وتملك وتميز هذه القلة ، ولهذا نجد التيار الرومنسي كان سائداً طوال هذه الفترة نتيجة لسيادة الفكر الرأسمالي والفلسفة المثالية ، فكانت الغلبة

إذن والسيادة لسلالات الرومنسي في الثلاثينيات . بيد أن في ظل الأربعينيات على وجه الخصوص ، وبعد انتشار الفكر الاجتماعي بفضل نجاح الثورة الروسية والصينية ، والفكر الاشتراكي على مستوى العالم ، انقلب الأمر لأن حركة المجتمع المصري هي الأخرى تغيرت ، ففي المجال السياسي كان هناك نوع من التناحر الحزبي شارك فيه جيل جديد من الشباب من أبناء الفلاحين والعمال الذين دخلوا الجامعة وتعلموا ، وكان منهم (يوسف ادريس) و (صلاح حافظ) و (مصطفى محمود) و (فتيحي غانم) وغيرهم . لكن قبل هذا الجيل من الأديباء كان هناك (عمود كامل الحاملي) مثلاً وأقرباه عن ينتمون إلى الطبقة البورجوازية التي تكتب من نفسها لنفسها . وللاحظ أنه في فترة الأربعينيات ظهر أول كتاب في الإصلاح الزراعي كما ظهرت كتابات أخرى تعالج أمراضنا الاجتماعية ، والشامل الدقيق لهذه الفترة سيجد أن التلوث التي كانت تقام في ملتقى القاهرة والاسكندرية ، كانت تدور حول الاقتصاد المصري وضرورة إعادة توزيع الثروة ، ومن هذا كله انتشر التيار الواقعي في الأربعينيات . وحين قامت ثورة يوليو عام (١٩٥٢) تجاور التياران الرومنسي والواقعي ، لأن ثورة يوليو لم تكن ثورة دعوية وإنما سلمية ، وهذا هو السر في أنه على

المستوى السياسي لم يقتلوا أو يذبخوا أصحاب الملكيات الخاصة ولم يحجروا على أصحاب الفكر الرأسمالي الحر ، إنما أصحاب هذا الفكر قد كمنوا على الرغم من أنهم كانوا يمحروا عن فكرهم من أن لأخر ، فكتب (يوسف السباعي) و (محمد عبد الحليم عبد الله) و (محمد زكي عبد القادر) في الخمسينيات إلى جوار أصحاب الاتجاه الواقعي ، بيد أن السيادة كانت للاحياء الواقعي الذي دعم على المستويين الرسمي والنفقسي ، بظهور مدرسة نقدية واقعية تبشر بالانحياز الواقعي وتقدم كتابه وتتقدمه ، غير أن هذه المدرسة كانت لها إرهابات في الأربعينيات خاصة في مجلتي (الفجر الجديد) و (الجامعة)

الذين نهتا إلى وجود عبد الرحمن الشوقاوي وعمود البولي وسعد مكاي . وأزعم أن هناك كاتباً رومانياً في هذا الجيل كان إرهاباً للواقعية وهو (عبد الرحمن الحفص) رحمه الله ، ونستطيع أن نسميه بالرومنسي الشرقي ، لأنه كان رومانياً بشكلًا وثورياً مضموناً ، ففكره ثوري ومضامينه واقعية ومنطلقه واقعي والمهدف الذي يستهدفه هدفاً اجتماعياً اشتراكياً ، لكن لغته كانت لغة شعرية . خلاصة القول أنه بقدر ما كانت الرومنسية سائدة في الثلاثينيات وكانت الكتابات الواقعية قليلة ، أصبحت الكتابات الواقعية كثيرة في الأربعينيات والخمسينيات ، والكتابات الرومنسية قليلة ، لكنهما تجاورا معاً كمدرستين وكإتجاهين في الخمسينيات أيضاً .

□ يلاحظ أنه بقدر ما كانت الاشتراكية هدفاً رئيسياً عند أصحاب الاتجاه الواقعي ، بقدر ما وضعت أصابعها أمام العديد من علامات الاستفهام : بمعنى إذا كان النظام قد أخذ بما ناضلوا من أجله فيما مضى ، فما الذي يستطيعون تقديمه للناس من جديد ؟ . كيف ترى هذا الرأي ؟ وأين نجيب مغفور من هذا الاتجاه ، وأيضاً من هذا الموقف ؟

○ ربما تكون قد دفعت بنجيب مغفور من قبل الدين وأكبروا الثورة وكثيراً في ضوءها . وفي ضوء مبادئها وكانوا مؤمنين بها ، لأن نجيب مغفور كتب قبل الثورة ، وهو كاتب ذكي جداً لأنه ينظر ويتأمل ليرى أبعاد هذه الثورة ، ولا يكتب شيئاً لعدة سنوات إلى أن

يلوح في الأفق ما وراء هذه الثورة ، وحين يكتب في عهدها فلا يقترب منها أو يتحدث عنها وإنما يكتب (الثلاثية) وهي ليست لها علاقة بالثورة وإنما علاقتها بمرحلة ما بين الحرين ، وهي رواية اجتماعية طبيعية لها تأثير وخطورة ، وتعتبر علامة في تاريخ الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ، ونجيب محفوظ أيضاً عند النكسة في عام (١٩٦٧) يتسطر حتى يتحسس الأوضاع جيداً .

فلا يكتب روايات وإنما يكتب قصصاً قصيرة ، ويحاول أن يقول رأيه في بعض الجزئيات المتعلقة بالحياة الاجتماعية في فترة النكسة ، مرة في تمثيلية من فصل واحد ومرة أخرى في قصة غامضة ، ومرة ثالثة في قصة قصيرة رازمة وما شابه ذلك . ولعل أوضح دليل على هذا أنه في نفس الوقت الذي كتب فيه (توليح الحكيم) كتابه (عودة الوصي) عام (١٩٧٢) ، كتب (نجيب محفوظ) رواية (الكرنك) ، وينسب الطريفة التي كتب بها الحكيم كتابه على (الاستئصال) ، بل كان يوزع روايته على مقهى (بترو) في الاسكندرية مثلاً كان الحكيم يفعل بكتابه (عودة الوصي) تماماً ، كنوع من الدعاية الجبنة لأن الكتائين كانا ضد الثورة وفسد جبل الثورة . على هذا النحو ينظر نجيب محفوظ إلى بعض الأحداث والقضايا ، وإن كنا لا نذكر أنه في أثناء الثورة كتب (ميزامار) و(لثرة فوق النيل) وبعض الأعمال الناقدة للثورة ، وإنما هو لم يكن من هذا الجبل الذي تبنى الفكر الاشتراكي واليقين الذي آمن بالثورة ودافع عنها وكتب كتابات ثورية . أما الجبل الذي تعصده بقولنا أن الثورة وضعت في مأزق ، فالواقع أنه هو نفسه الذي وضع نفسه في هذا المأزق ، لأن المفروض أن الفكر يتقدم على الواقع ، وهذا الجبل لم يتقدم بفكره على الواقع ، وإنما من بين أبناء هذا الجبل من نجده يتحدث ببعض تعاليم كارل ماركس وبعض مبادئ الفكر الاشتراكي الذي أصبح عام (١٩٧٢) ومعام (١٩٢٩) بشكل حرق جامد وثابت فكانت فترة الخمسينيات فترة مناسبة جداً وملائمة لاشاعة هذا الفكر والدعوة للثورة ولتبنى هذه الثورة . في حين أنك إذا تأملت الكتابات الروسية ستجد أن الأدب الروسي يعد عام (١٩٧٠) بدأ يلتزم بخط جديد يبتعد عن المبادئ المباشرة والتشريعات والقوانين ، وعن الالتزام

الحرق بالواقع ، والواقع المعين الخ ، أي أنه اتجه إلى (التجريب) في الأدب من خلال كتابات أدبية جديدة في مضامينها وأشكالها . وأزعم أن هذا الجبل وإن كان قد توقف بعد النكسة ، فإن الجبل التالي له الذي بدأ يكتب قبل النكسة بسنوات قليلة هو الجبل الذي يعتبر الامتداد الحقيقي لتنامي الواقع الجديد ، بمعنى أن الجبل الذي اجتهد فكرياً وسياسياً وفنياً ونقدياً من الأربعينيات وحتى عام (١٩٦٧) لم تعد له القدرة على العطاء في هذا الاتجاه ، وإنما كان هناك جبل تالي له وهو ما يسمى الآن بجبل الستينيات وهو الإبن الحقيقي لثورة يوليو ، وقد جاء في عام (١٩٦٧) وبدأ اتجاهه يتغير ... لماذا ؟ لأنه بدأ يكتب في أوائل الستينيات مع التغيرات الاجتماعية التي صاحبت هذه الفترة ، ثم جاءت النكسة فرأى شواخج تتحطم وأصنام كثيرة تسقط وتتهشم ، ويوجد نفسه أمام فكر لم يعد صالحاً على المستوى الواقعي ، وأدب يثبت أيضاً عدم قابلية الناس له بعد النكسة ، ومن ثم حل هذا الجبل على عاتقه مسؤولية التغيير والتجديد في الأدب ، وهي المهمة التي كان من المفروض على الجبل السابق عليهم أن يؤديها ، وقد نجح جبل الستينيات في هذه المهمة نجاحاً كبيراً وهو بالفعل الجبل المؤثر والفعال في الرواية العربية الحديثة حتى الآن .

■ «جبل الستينيات» من العبارات المفصفاضة جداً التي أصبحت الآن تستوعب أكثر من جبل في آن واحد . فما هي الملامم الرئيسية لهذا الجبل ومن هم أدباؤه ؟

● هذا الجبل من أبناء البسطاء ، ومن من لم يتعلم ، بل منه من لم يصل إلى وظيفة مرموقة حتى الآن ، وأغلبه حاول تثقيف نفسه بنفسه ، وأقصد به جبل النبطيات ويحيى الطاهر عبد الله ويوسف العقيد وأحمد الشفيخ وعبد الحكيم قاسم وعبد مستجاب وعبد جبير وغيرهم عن لم يدرسوا دراسة نظامية واحدة ، ولم يعلوا عملاً مرموقاً ، ولم يتفقهوا ثقافة معينة مثل الثقافة الفرنسية أو الإنجليزية ، بل منهم كثيرون لم يجيدوا لغة أجنبية واحدة ، وإنما اعتمدوا على كتابات الإعلام من المعاصرين ، وعلى بعض الترجمات . ويبدو أهمية هذا الجبل أكثر إذا تعرفنا على نوعية التحديات التي

واجهها ولا يزال بقايا جبل (مله حسين) - وجبل (نجيب محفوظ) وجبل (يوسف إدريس) ، وجبل الوسط ومثله (أبو المصطفى أبو النجا) و(سليمان فياض) و(عبد الله الطوشي) و(فتح غانم) و(عبد الفتاح زرق) وغيرهم ، ثم مواجهة جبل الذي يتصارع معه ويصارعه أيضاً . فهذا الجبل الذي شارف أغلبه على الخمسينيات هو الآن الحقيقي لثورة يوليو ، سواء أكان معها أو ضدّها ، وإنما هو تعلم في رفضها وعاش على أحلامها وتغنى بها . وقد رفض هذا الجبل الاتجاه الرومانسي بحكم النشأة والثقافة والحلم الذي رسمه لنفسه ، فكان رافضاً لاتجاه الرومانسي المنتمى إلى طبقة مفارقة إلى طبقة ، ومن ثم يعتبر هذا الجبل من أهم الأجيال التي كان لازماً على عبورها أنها ليستوعبها ويفصح عنها بشكل أدبي وفني .

□ هناك من النقاد من يزعم أن بعضاً من هذا الجبل قد مال إلى المخالفة في تصوير الواقع وتعبئده ، وكان أدبه أشبه بالآداب التقريرية والتسجيل للواقع لدرجة أنه لم ينتج في تجاوز هذا الواقع القائم إلى ما ينبغي أن يكون عليه الواقع .

○ هذا الرأي لا أصله اتهاماً على الإطلاق ، لأنني لأطالب الكاتب إلا أن يعيش زمانه ومكانه وأن يكون ابن بيته وظروفه وإنسان هذه البيئة ، أما إذا ابتعد عنها ... لأبد وأن أسأله : لماذا بعثت عن واقعك وعن حركة الحياة في مجتمعك وعن إنسان بيتك وعن أحلامك ؟ . وأرى أن هذا الجبل كان إنساناً مخلصاً لمجتمع المصري في حركته الجبلية ، ويكفي هذا ، لأنه كان

أكثر انتمياً إلى مساوئ السبعينات اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وأخلاقياً ، فكتب أبشازة في قصصهم الكثيرة وفي رواياتهم الطويلة عن أغلب التنقاضات التي مر بها المجتمع المصري ، بل تطرق أحدهم إلى نقد بعض المواقف السياسية في تلك الفترة ، كما هو الحال مع (يوسف القعيد) في روايته (ماذا يحدث الآن) والتي تنتقد بشكل مباشر زيارة (كارتر) لمصر . غير أن أحدهم لم يكن تسجيلياً أو تقريرياً أو خطائياً ، وإنما كان الواقع في أحدهم متجزاً بالحلم ، والحقيقة بالخيال ، وهذه هي القدرات الخاصة بالفنان والأديب ، ومن ثم فلا اعتقد أن هذا الأهمام ضدهم بل هو في الغالب في مصلحتهم .

□ يلاحظ أن هذا الجيل قد تميز بابتكار لفته الخاصة ، بخلق مفردات جديدة في اللغة العربية . . . فلماذا أحدهم يصدق هذا الرأي ؟ وكيف ساهم هذا الجيل في إثراء اللغة وتجديدها بإبداعه ؟

اللغة جزء من النسيج الفني للعمل الأدبي ، واللغة في القصة الواحدة عند الكاتب وإن تجاوزت هذه القصة مع بعض القصص الأخرى فهي تتميز بخصوصية معينة ، بل إن لكل قصة داخل المجموعة الواحدة لغة خاصة بها ومستقلة عن بقية قصص المجموعة ، وأظن أن هذا الجيل ماوّل أن يصطنع لغة خاصة به ، وهي لغة تختلف عن لغة القواميس حتى من استخدم منهم اللغة العربية الفصحى بلذاه مثل

عبد مستجاب ، فقد استخدمها لأنها لم تكن إلا الوسيلة الفنية الوحيدة لهذا العمل الروائي القصير . وإذا فتننا عن اللغة عند هذا الجيل فنجد أنها تختلف من كاتب إلى كاتب آخر وإن اتفقت في المبدأ وهي (التجديد) ، فاللغة عند البطياني مثلاً تمتاز بخصائص معينة لأنه حين يتحدث عن العصر الملوكي مثلاً في روايته ، كان لا يهدف من أن يستعين بلغة مؤرخ ذلك العصر ، خاصة وأنه يكتب رواية (مكان) والمكان يرتبط بزمان معين ومن ثم كان لزوماً أن تكون اللغة مرتبطة بزمانها وينسب المكان الذي تعبر عنه ، أما أخرى شلى حين يكتب مثلاً عن عمال الترحيل في روايته المتعددة (كالسنيرة) أو (الأويش) ، فلا بد أن تأتي لفته قريبة من فكر ومستوى هذه الفئة المطبوعة اقتصادياً واجتماعياً

وتقنياً ، ولهذا نجد ثراء في اللغة عند كتاب هذا الجيل الذي ابتكر لفته الخاصة بنضه ؛ وهنا أحب أن ألقت النظر إلى أمرهم وهو خاض ببعض من تسلفوا أكتاف هذا الجيل ولم يقرؤوا تراثنا العربي ولا التراث الغربي ، عدا بعض الترجمات الرديئة المتكررة بلغة رديئة أيضاً ، هؤلاء تحت اسم (التجديد) أو (التغريب) أو (الثورة على اللغة) أو إيجاد لغة خاصة كانوا يكتبون لغة غير مقبولة أو مفهومة أصلاً ، لأهم لا يحسنون اللغة ولا يعرفون قواعدها الأساسية (الفعل والفاعل والمفعول) والمبتدأ والخبر ، وإن أو كان واسمها وخبرها ، هذه المبادئ الأساسية التي يعرفها طالب المرحلة الابتدائية والأعدادية لم يعرفوها ، فيكتبون بلا قواعد ويزعمون أن هذا هو التجديد . وليس هذا صحيحاً ، وأضرب مثلاً على هذا بحركة التجديد في الشعر ، لأنه حينها قامت الحركة بثورة على العمود التقليدي للشعر ، كان أغلب روادها قد سبق لهم كتابات في ضوء الشكل القديم للقصيدة العربية ، وكانوا على دراية واسعة بالشعر العربي ومن ثم قاسوا بالتجديد . لكن هؤلاء الأدعياء لم يعرفوا شيئاً بل منهم من لم يقرأ لجيله ، ومع هذا فالكثافة عندهم تقليد أعنى لغة الترجمات الرديئة التي سبق وأن أشرت إليها .

□ كيف ساهمت الحركة النقدية في إبراز المعالم الرئيسية للرواية المصرية الحديثة والمعاصرة ؟

○ هذا الجيل لم يكن هذا التأثير إلا لأن هناك حركة نقدية نشطة قد وابتكرت ناعية ، ولأن نقاده كانوا من جيل الستينات أيضاً ومن وجهة أخرى ، فإنه هذا الجيل من النقد تحمسوا جداً لرفاقهم من الكتاب والأدباء ، وأستبعد من كلامي هذا ما يكتب في الصحف والمجلات من نقد ، لأنك إذا طلعت على بعض الرسائل الجامعية وبعض الدراسات النقدية التي أصدرها نقاد متخصصون في فني الرواية والقصة ستجد أنها تناولت أدباء هذا الجيل أكثر من الأجيال السابقة عليه ، وأزعم أن تناول هذه الدراسات المتخصصة للأجيال السابقة على جيل الستينات كان تناولاً تاريخياً ؛ إلى جانب الرسائل الجامعية والدراسات النقدية بعض الحلقات الإذاعية خاصة برنامج (مع النقد) لأنه لم تكن تظهر رواية

إلا وتناقش في نهاية الشهر ، بواسطة جيلين من النقد ، جيل الشيخ وجيل الستينات ، فهذا الجيل لم ينظم نقدياً بل أن مصلحته ألا تكتب عنه دراسات نقدية جادة إلا بعد عشر سنوات وليس في حينه ، فعندما يكتب مقالاً نقدياً الآن عن عمل أدبي ما أو يعد برنامجاً نقدياً في الإذاعة أو التلفزيون فلاناً لنصرف القارئ بهذا العمل ، ونوجه الكتاب ونلفت نظره إلى بعض السمات الأدبية والفنية في هذا العمل ونبين له نواحي القصور أو الضعف في عمله ، ولكن لننتظر قليلاً حتى يستوى عوده ، وتضيق ملاحظه ، وتبلور رؤيته وتشكل أداته وهذا كله في حاجة إلى فسحة من الوقت ، وللحال على هذا الكتابات الأول لأحمد عيسى سعيد وعمر طاهر لاشين وعبد تيمور ، التي كتبت في عام (١٩٦١) وعام (١٩٦٠) ، ولم تكتب عنها دراسات نقدية إلا في الستينات ، لكن بعد ثل لا يصح هنالك عذر للنقاد ، لأن هناك من الكتاب من أصبح علامة على الطريق الروائي والأدبي .

٢ - مع سامي خشبة

□ يلاحظ أن الرواية المصرية الحديثة قد اهتمت بالدرجة الأولى بتصوير الواقع المصري ومشكلاته دون الاهتمام بالأبعاد الانسانية والنفسية للانسان المصري من ناحية ، دون أن تستشعر المستقبل لهذا الواقع من ناحية أخرى . . . فلماذا أحدهم يصدق هذا الرأي ؟ ولم ؟

○ لا أتفق مع المقولة التي ينطلق منها السؤال : وربما يمكن طرح السؤال على وجهه الصحيح إذا اتفقا أولاً على معنى ما يفقده السؤال في الرواية المصرية . السؤال يفقد أولاً : الأبعاد الانسانية والنفسية للانسان المصري . . . فهل صحيح أن الرواية المصرية لم تهتم بهذه الأبعاد ؟ إن الفهم وراء البعد النفسي والانسان العام ، أو ما أطلق عليها الأجيال الأستاذ الدكتور (محمد مندور) اسم [النماذج البشرية] . . . فهل نفقد مثل هذه النماذج في أدبنا الروائي ؟ ماذا نسمي إذن السيد أحد عبد الجواد ، وكهال وأمينة في ثلاثية (نجيب محفوظ) الشهيرة وكيف نسمي الدكتور اسماعيل في قنديل أم هاشم (يحيى حقي) ، أو إبراهيم الكاتب في رواية (المازن) أو عبد الهادي التجار في



رواية (فتحي غانم) زيجيت والعروش . أو
بوسطجي يحيى حتى في دعاء وطن ، أو
أمنة الأم في الطوق والأسورة (ليحيى
الطاهر عبد الله) ، أو ميخائيل في رامة
والتين (لإدوار الخياط) ، أو عمود في بيت
اليسامين (لإبراهيم عبد المجيد) ، أو
زكريا بن راضى وسعيد الجهني في الزيف
بركات (للنيطاني) .. الخ . هذه كلها
(نماذج بشرية) عظمى رسمها كتابنا
الروائيون باقتدار من منظومات و نثسية ،
اجتماعية و مختلفة ، ولكنهم جميعاً بوصفهم
أدباء مبدعين (فنانين !) نسجوا
الشخصيات ، في مواقف ومواجهات مع
غيرهم أو مع أنفسهم أو مع معاني مجردة .
وجعلوا هذه الخيوط هي نفس مادة التكوين
النفسى والفكرى والخالق و النموذجي ،
للإنسان المصرى الذى ينتمى إلى فئة يمينها
في مكان بعينه وإلى زمان بعينه .. ولا ينقص
هؤلاء الكتاب ، وغيرهم ، إلا أن يحصلوا
على القراءة الصحيحة ، قراءة الباحث عن
المعاني والمخاطف والفهم ؛ معاناة الفنان ،
وقراءته لذاته من خلال معاناته لكل
المعطيات التى يمنحها الفنان الأدبى الذى
لا يبتغى : انظر هذا بعد إنسانى أو أخلاقى
أو هذا بعد نفسى .. القراءة للமானية
المفتوحة هي التى تكشف عن الجاذب الثمين
الذى أبدعها وصاغها الروائيون
المصريون .. أو (بعض) السرواليين
المصريين .

أما عن انتقاد المسائل للمستقبل في
الروايات المصرية ، فانا لا أفهم السؤال :
هل يعنى أن عمل الكتاب أن يتحاشوا عن
الزمن ؟ المستقبل للشخصية بعد انتهاء
الزمن الفنى للرواية ؟ أى يعنى البحث عن
الزمن المقبل الخاص بالمجتمع ؟ . إن
معنى و المستقبل ، في العمل الفنى ، هو
ما أسماه النقد بكل اتجاهاته باسم : (المصير
المحدد والمطلق) الواقعى والميتافيزيقي
للشخصية الفنية ؛ وأحسب أيضاً أن لكل
شخصية فنية ، رسمت في نسج الرواية ،
بإحكام ، ورسم و حاضرها وماضئها
باستمرار لأنها ما ، من نوع الشخصيات
التي أثرت إليها من قبل ، أحسب أن لكل
شخصية من هذا النوع ، في روايتها ،
معطيات يمكن بالقرأة الحسنة الحساسة
والفائقة أن تساعد في ادراك مصيرها : إن
المعطيات الكاشفة عن « مصير » الشخصية

الفنية ، كاملة دالاً في العمل الجيد نفسه ،
بشرط القراءة الجيدة .
■ « الأزواج المفقودة » في الرواية
المصرية الحديثة .. إلى أى حد ساهم في
الراء لغة الرواية ؟ ولم ؟ .

○ إذا كان المقصود بالأزواج المفقودة
استخدام المجهتين القصصية والعلمية معاً
في العمل الروائى الواحد : القصصى في
السرد والعلمية في الحوار كما تصور غمادج
كثيرة ، فاعتقد أن هذا التقليد بدأ مع ثيار
كان يهدف إلى أسباغ المزيد من سمات
(الواقعية الشكلية) على التأليف القصصى
والروائى ؛ كانوا يتصورون أن الشخصيات
المنتمية إلى فئات الشعب العادية ، لا يمكن
أن تكتسب واقعيتها إلا إذا نطقت بنس
اللهجة التى تتلصق بها في الحياة العادية .
وكان ذلك مرتبطاً بفهم تقليدى للواقعية ،
ومضمونه أن الفن ينبئ أن يحكى الواقع
وبهذا تكشف أن هذا الفهم للواقعية إنما هو
مرتبط بفهم خاص ، كان جديداً في القرن
الماضى لدى الواقعيين التقليديين ، نظرية
المحاكاة الأرسطية . ولكن هذا الفهم أنتج
أعمالاً تشغل بشكل الحيلة ، حتى بشكل
الحياة الاجتماعية دون جوهرها . وتلا ذلك
تطور لهذا الفهم وأصبح الانشغال بأعمق
الحياة ، بما في ذلك أعمق الحيلة

الاجتماعية ، من ناحية ، كما أصبح
الانشغال أيضاً بأعمق الحيلة الانسانية ككل
من ناحية ثانية ، ومن ناحية ثالثة تطور
مفهوم الإبداع الفنى نفسه ، أو تم اكتشاف
مفاهيم لغة أكثر إيماناً بتعدد الفن ، وبأنه
لا يحكى شيئاً خارجياً ، وإنما يخلق عالماً
جديداً موازياً للعالم البشري العادى ، وعمل
ذلك فأنه ليس مطالباً بأن يحكى في لغة
الشخصيات أو نطقها ، لغة أو نطق الناس
الحيقيين في حياتهم اليومية . ومع ذلك فقد
استمر الكثيرون من الموهوبين والمبدعين في
استخدام نفس هذه (الأداة) الفنية
لأغراض أخرى غير غرض حمل النكهة
الواقعية ، استمر يوسف ادريس مثلاً في
استخدامها بغرض « التكوين التشكيلى »
للكتاب مع أنه استخدمها في البداية بغرض
(الواقعية) .. ولكن كتاباً كباراً آخرين
كانوا قد أحلوا هذا النوع من الأزواجية
الفنية كتجيب محفوظ ويحيى حتى ،
واستخدموا « لغة » واحدة ، هي القصصى
المعاصرة ، وإن كان يحيى حتى سبق إلى
اكتشاف أن المقدرات قد لا تكون علمية كما
توهم ، وإنما هي فصحى ، فاستخدمها
بهذه التكوين التشكيلى وليس بهدف إثبات
أنها قضية معجبة كما فعل عمود تيمور . .
والمدهش أن الأجيال الأحدث ، منذ
الستينيات ، عدوا إلى يحيى حتى ونجيب

عقود وتراثها في تكتيك الاستخدام اللغوي، ولم يرتبطوا بسالفهم المباشر (زمنياً) أي يوسف إدريس. ولكن الإزدواجية اللغوية تتخذ وضعاً ثانياً ملدساً في الأونة الأخيرة، هي الإزدواجية في إطار اللغة القصصية، إنك تجد بعض الكتاب يملون الآن، في أجزاء من العمل أو في استخدام المتردات، إلى الإغراق في «التفاسيح» كأنهم يتكئون في القرن الرابع الهجري، وربما الثالث، بينما لا يقرم دافع فني واضح لذلك؛ وأرى هذه الصفة المعجية في كتابات أخيرة لمجد الحكيم قاسم مثلاً، وفي مقاطع من كتابات إدوار الخراط، وإدوار، مثلاً، قد يبرر ذلك بأن من حق الكاتب أن يبتذل كالغنازف المنفرد (السولست) لكي يقدم نوماً من العزف الخمر، الأرتجال، وفقاً للقواعد، ولكن دون موضوع بعينه؛ وقد يبرر عبد الحكيم هذا الميل بالإرتباط الثقافي التراثي، وقد نبر لها مما بأن (التجديد) لا قواعد مسبقة له، بل يخلف قواعد أو يستها بنفسه، وأن الرجوع إلى الماضي اللغوي أو استثماره يمكن فعلاً أن يربط كلا من اللغة والثقافة بعضها ببعض.

□ يلاحظ بعض النقاد اهتمام كتاب الرواية بـ «التكتيك» أكثر من اهتمامهم بروح العمل الأدبي، فما رأيك؟ ولم؟

○ في تحفظان على السؤال ذاته: التحفظ الأول، ينسب على معنى عبارة «روح العمل الأدبي» فهي عبارة ضامسة، ولا تبين ما تعنيه بالوضوح الكافي. هل تعني المضمون أم الدلالة كما يوسى ما ينطوي عليه السؤال من فصل بين التكتيك والروح. وأعتقد أن الاستدأ السائل أراد أن يرب من كلمات شام استخدامها كالمضمون أو المحتوى أو الدلالة، فاستخدم كلمة «الروح». وهنا يتضح التحفظ الثاني، الذي ينسب على ذلك الفصل العتق بين التكتيك والروح، إذا اتفقنا على أن الروح هو المضمون أو الدلالة أو المحتوى. ولكن ما القول إذا طرحنا فرضية أن الروح «بأحد تلك المعاني» هو أسلوب العمل: إن الأسلوب هو الفن أو الفنان كما قيل قديماً، الأسلوب الذي يجمع بين طريقة الفنان في تجميع مادته بعد اجتيازها، ثم طريقتة في الكتابة، وكلاهما يشكلان أسلوب الكاتب أو الفنان

التجارب الفجة أو المهتمة بالتغيير الشكل دون ضرورة الاهتمام بروح العمل، أي تكامل بنائه وأسلوبه وطرائق تعبيره وموقفه من المسألة المعرفية أو الموضوعية (الاجتماعية) النفسية، الفكرية... الخ).

□ «السياسة وعلاقتها بالرواية» من الأمور التي برزت في الساحة الثقافية منذ السبعينيات بشكل ملفت للنظر... فإلى أي حد هيرت الرواية المعاصرة عن التحولات الاجتماعية والسياسية في مصر؟

○ ماذا يعني السؤال بكلمة السياسة بالتحديد: هل هي مسائل الحكم: من يحكم وكيف يمارس الحكم، وكيف تتكون الحكومة... الخ؟ أم هي مسألة السلطة السياسية، وإلى الفتات الاجتماعية تلك السلطة. وهل هي سلطة نخبة أم سلطة عامة غير نخبة أم سلطة فئة أو تحالف فئات؟ أم تعني السلطة الاجتماعية، وبالتالي التركيب الاجتماعي الطبقي والفئوي للمجتمع؟

بأي من هذه المعاني ليست السياسة موضوعاً جديداً بالنسبة للرواية:

ومن عظم روايات احسان الدين القفوس وفتحى هاشم ويوسف السباعي (بعضها بالنسبة للأخير) والكثير من روايات نجيب محفوظ... حتى ذات الطابع التراثي الرمزي كأولاد حارتنا ولبالي ألف ليلة والحرافيش... الخ هي روايات سياسية من منظورات جديدة - بما ذكرت في البداية - أو من أخذ هذه المنظورات. والحقيقة أن هذا تقليد رواي قديم: تذكر توسلستوى في (الحرب والسلام) وديستوفسكي في (الأبله) أو في (السلطان المهانوت) أو تذكر بلزاك في كل الكوميديا الإنسانية، ولكني أعتقد أن الموضوع السياسي من زاوية الصراع المباشر على الحكم بين الفئات النخبوية، أو بين عمل التيارات السياسية القويمة، أو من زاوية تداخل خط التركيبة الاجتماعية مع خط الاستيلاء على السلطة الفعلية (الحكم) أصبح في العقدين الأخيرين أكثر إلحاحاً في العالم كله: في رواية أمريكا اللاتينية واليابان في كثير من الكتابات الهامة في العالم الثالث، وخصوصاً في المجتمعات التي تعيش حالات تحول

عموماً، ويشكلان في الوقت ذاته رؤيته، ومن ثم يتحدد تكتيكه وروحه أيضاً سويًا ودون انفصال: أو إن بناء الشجرة أو السيمفونية أو القصيدة، وأشكال الجيدج والأوراق أو أشكال الجمل الموسيقية وأشكال الأبيات وإيقاعاتها وتوزيع المفردات في مقاطع أو سطور... الخ - هو ذاته الشجرة، أو السيمفونية أو القصيدة. ونحن نلاحظ دائماً أن الكتاب صاحب المنظور الأخلاقي الوعظي، غالباً ما يكون صاحب رؤية محافظة وأسلوب خطي، وأن الكاتب التجديدي، صاحب الرؤية الثورية - إذاء التاريخ أو الحقيقة النفسية أو التشكيل الجمالي... الخ غالباً ما تتطور اللغة التصويرية عنده أيضاً. ويتطور البناء والاقفاص... الخ. إن التطور الكلي لدى الفنان متكامل: والكاتب الذي يختلف مع الواقع الاجتماعي أو الحقيقة النفسية والخلقية لنوع من الناس يكتب عنهم ولا يكتبهم، لا يمكن أن يظل متفقاً مع أنواع التعبير السائدة في الواقع الذي يختلف معه، والذي يريد تعريته أو تشكيل حقيقته بمدمسات الفن: إن ما تسميه بالتكتيك دون الروح، سببه أنك توقفت في قراءة تلك عند الشكل الذي لم تألفه (بناءً أو تمييزاً... الخ) ولم تبذل جهداً لكي تكشف أن هذا الشكل، أو هذا الأسلوب المختلف عما ألفته متفق مع منابع من الرؤية المختلفة كلها. هذا ما تتسلمه بالطبع بأننا نتحدث عن النماذج التجديدية القوية والشابحة وذات التأثير العظيم. لا عن

اجتماعي كبيرة : أي أن المسألة ترجع إلى تأثير مرحلة معينها قد يسود فيها الاهتمام بالموضوع السياسي من زوايا عديدة أو من زاوية معينة ، وقد يسود الاهتمام بالموضوع المتنافيزي وحسب يمكن تحويل الموضوع الاجتماعي التاريخي نفسه إلى موضوع ميتافيزيقي أو للموضوع النفسي أو الأيديولوجي ... الخ .

إن روايات تبلو بعدة تلمأ عن الموضوع السياسي : مثل رواية (حروب النجوم) الأمريكية التي حولها مؤلفها الشاب لوكاش إلى فيلم مشهور كتبت تحت تأثير انفعال الدوقراطيين الشباب يقتل جون كينيدي في مؤامرة اشتركت فيها أجهزة (الحكم) الأمريكية (فرسم الكاتب صورة مجتمع خيالي يخوض فيه الشباب الأحرار حرباً ضد امبراطورية الشر التي تريد تحويل الجمهورية الكون إلى مستعمرة لها !) والمدهش أنه حافظ فيها على أسبأه (المؤسسات) كمجلس الشيوخ والبيت الأبيض والمخابرات المركزية و(التاجرون) ... الخ . ولكن سظل المشكلة هي «زاوية» جميع المادة بعد اختيارها وأسلوب الكتابة واتساع لفق الكاتب بأسلوبه : إن «ماتة عام من العزلة» رواية سياسية عمي من الماني ولكنها لا تقتصر على ذلك ولا كانت نوعاً من (حروب النجوم) ورواية ماركيز الكبرى الجديدة «الحب في زمن الكوليرا»

رواية سياسية أيضاً من زاوية الاهتمام بالتغير الاجتماعي في دول الكاريبي ، وامكانية التقاء عالمي الاستراتيجية الليبرالية القديم بعالم البورجوازية النعية الجديد . ثم فناء العالم الأول لصالح بقاء الثاني رغم شيخوخته الأبدية ولكن اندرويش وكازنزاكي كتبا روايات سياسية لصالح القومية العربية أو اليونانية ضد السيادة التركية العثمانية دون استبعاد كثير بعوامل التكوين الاجتماعي والنفسي والفكري للعالم القوي الجديد الذي يشرابه وهذا هو الفرق . .

٢ - مع د. عبد المنعم تليمة

□ يلاحظ بعض النقاد أن الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية ، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للبيئة العربية آنذاك كانت تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج نفسها . . إلى أي حد يصدق هذا الرأي ؟ ولم ؟

○ هذا الرأي ليس بشيء لأن العلم الرأهن يرفض أن تكون الظواهر الفنية الكبرى ، ومنها الأنواع الأدبية ، مستحيلة أو محتدة أو متقولة . وحاول العلماء وضع قوانين لنشوء النوع الأدبي وتطوره وانقراضه أو انماحاه في نوع أدبي جديد . ولا يسمع

المقام بعرض هذه القوانين ها هنا ، فلها مظاهرا في المصادر والدوائر العلمية ، إنما حسبا في مقاننا هذا أن نشير إلى النتائج العامة هذه القوانين : ينشأ النوع الأدبي من مرحلة من مراحل تطور مجتمع ما استجابة لحاجات روحية وفكرية وجمالية واجتماعية جديدة في هذا المجتمع . والجديد الجلي في حياة المجتمع - حسب نوايس تطور المجتمعات - يعكس المثل الأعلى لمرحلة كاملة من حياة هذا المجتمع ، أي يعكس حقائق مرحلة استراتيجية تاريخية بأسرها ، كالانتقال من مرحلة العلاقات العبودية إلى مرحلة العلاقات الاقطاعية . . الخ . من ها هنا فإن النوع الأدبي لا ينشأ ثمرة لعقيرة مبدع فرد ولا ثمرة لاتفاق مجموعة من الأفراد الديدعين ، وإنما ينشأ استجابة جمالية تعكس حاجات جديدة جذرية لمرحلة اجتماعية تاريخية كاملة من حياة المجتمع .

وقد استقر لدى العلماء والدارسين ومؤرخي الأدب اليوم أن الرواية نشأت في العصور الحديثة في المجتمعات التي انتقلت من العلاقات الاقطاعية إلى العلاقات الرأسمالية . أي أن الرواية قد نشأت بنشوء الطبقة الوسطى التي حققت اجتماعياً وتاريخياً هذه الانتقالية ، وبذا تكون الرواية هي النوع الأدبي العاكس جمالياً لخصائص الطبقة الوسطى وفلسفتها ونظرتها إلى الحياة وتقييمها وأخاط سلوكها وبجمل حركتها في المجتمع والتاريخ . وصارت هذه النتيجة نبداً أساسياً يعتمد عليه العلماء والدارسون ومؤرخو الأدب في صياغتهم للقانون المفسر لنشوء الرواية . فالرواية تنشأ وتطور في مجتمع من المجتمعات ، عندما يشهد هذا المجتمع مرحلة تاريخية جديدة ، عمادها طبقة وسطى تقوض المجتمع التقليدي ، وتؤسس المجتمع الحديث ، وتقود هذا المجتمع الحديث حسب رؤاها وفلسفتها ومصلحتها . ولقد استطاع لوسيان جولدمان - فيما يشبه القانون العلمي الصارم - أن يوازى بين تطور البطل الروائي والانتقالات الأساسية في حياة الطبقات الوسطى الغربية وهي تؤسس مجتمعاتها الرأسمالية الراهنة .

وتمة جهود عربية علمية تؤرخ للرواية في تاريخنا المعاصر الحديث . وتؤكد هذه الجهود الحقائق السالفة . فلقد ارتبطت الرواية الغربية في نشوئها بنشوء الطبقات

صدر حديثاً :

- شكسبير : تاجر البندقية (ترجمة) د. محمد عثمان - هيئة الكتاب
- شكسبير : سونيتات شكسبير الكاملة - ترجمة : بدر توفيق . القاهرة - أخبار اليوم .

- إبراهيم حمادة . رطل اللحم (مسرحة) دار الفكر
- اسماعيل جبر . رسالة إلى مجهول (قصص) هيئة الكتاب
- مصطفى الأسمر . لقاء السلطان (قصص) دمياط

الوسطى في المراكز الحضارية العربية التي سبقت إلى النهوض بالحديث في مصر والشام خاصة . ومن طابع الأشياء أن يتأثر اللاحق وهو الروائي العربي الذي بدأ عمله في القرن التاسع عشر بالسابق وهو الروائي الغربي الذي بدأ عمله في القرن السابع عشر ، خاصة إذا كان هذا السابق قد جاء غازياً متوقفاً يحمل نموذجاً (حديثاً) مبهراً .

بيد أن التأثير غير الاستجلاب والنقل ، فلقد وضع فيما سلف أن الأنواع الأدبية لا تنقل من مجتمع إلى آخر ، إنما تستأج استجابة لحقائق اجتماعية تاريخية كبرى في حياة المجتمع الذي أبدعها . وفي هذا الصدد لاحظ الدارسون والنقاد العرب - وهم يزعمون لربابة العربية ويمسكونها - نماذجها نقدياً ، أن المحاولات الروائية العربية المبكرة في النصف الثاني من القرن الماضي وفجر هذا القرن العشرين قد تبدى فيها حاصلان قويمان . أولهما الموروثات العربية ، فصحي كالفناسة ، وعلمية كالقصص الشعبي والحكايات ، والمثلون والمرؤى من الملاحم والسير . وثانيهما الأعمال الروائية المشهورة في الآداب الغربية الحديثة . ويمكن للراصد أن يقع على هذين العاملين في تلك المحاولات الروائية الباكورة - مثل (علم الدين) لعلى مبارك (وحديث موسى بن عيسى) لأبراهيم المولهي ، و (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المولهي و (ليلى سطيح) لحافظ إبراهيم وغيرهما . وإذا كان هؤلاء الدارسون والنقاد العرب قد لاحظوا أن أثر النماذج الروائية الغربية قد غلب في مرحلة من مراحل تطور الرواية العربية ، إلا أنهم قد لاحظوا أيضاً أن موروثات الحكى والنقص والسرور المحلية والقومية قد أخذت في التقديس الأخيرين تسطع في إبداع بعض الروائيين العرب المعاصرين . والشأن في هذا كله إقائير . إلى حقائق النهوض العربي في التاريخ الحديث والمعاصر . فلا ريب أن الحلقة الراهنة من هذا النهوض توغل أكثر فأكثر في تأسيس الإبداعات - روائية وغير روائية - على الحى المتواصل من الموروثات الفنية وطنية وقومية عامية وفصحى ، مدونة ومروية .

ومادامت الرواية نوعاً أدبياً حديثاً في كل الآداب المحلية ، ومصادمت لا تزال - لحداثتها - تؤسس لنفسها تقاليد

وتشكيلات جمالية ، فإن لدى الروائي العربي فرصة مشاركة الروائيين في العالم كله ، في تأسيس هذا النوع الأدبي . ولن تكون مشاركة الروائي العربي ذات بال . إلا إن تأسست على تراث الأمة ، وبين يدي الروائي العربي كنوز ثرة من خوالد الموروثات الحية .

■ (الازدواج اللغوى) من القضايا التي طرحت نفسها بشدة بين جيلين من الروائيين ، فلم تكن معركة النصعي والعامية إلا ستاراً يخفى أنياب الرجعية التي أرادت أن تنال من الفكر الجديد من طريق اللغة الجديدة (العامية) التي استوجبتها السياق الفني في صياغة الشخصيات والأحداث والأجواء الشعبية . فما رأيك في هذه القضية ؟ وهل ساهمت العامية في إثراء الرواية المعاصرة ؟ ولم ؟

○ اتخذ الصراع حول العامية والفصحى بعداً سياسياً وإيديولوجياً بارزاً منذ بدء النهضة العربية الحديثة . وهذا أمر طبيعي لأن كل قوة سياسية تصطنع في صراعها مع غيرها كل القضايا التي يثيرها التطور الاجتماعي . وفي الطور الأول من النهضة اصطنع غلاة السلفيين مسألة الفصحى والعامية وحملوها محتويات (دينية) وكان هدفهم وقف حركة التجديد والتنوير . وفي الطور الثاني من النهضة اصطنع غلاة القوميين نفس المسألة وحملوها محتويات (عروية) وكان هدفهم وقف حركة التنوير الديكالية الشعبية . ويمكن القول عموماً إن الصراع حول مسألة الفصحى والعامية هو في جوهره صراع اجتماعي فكرى سيمسى ، وله تجلياته التعليمية والإعلامية والتربوية ، وأبعاده الوطنية والقومية ، ولكنه ليس بآية حال أمراً فنياً جمالياً . ذلك لأن الأدب فن لغوي ، ولكن أحداً من العلماء لم يقل إنه فن لغوي فصيح أو علمي . هو فن لغوي بمعنى أن الكاتب - والشاعر - يصطنع اللغة أداة لتشكيل عمله ، وهو حر في اصطناعه لأي لغة . ومن عجب أن ابن خلدون - في وصفه من ومضاته النابتة - صاغ الأمر في جمل قليلة ، عندما نص في (المقدمة) على أن الشأن في الأدب إنما يرتد إلى الاقتدار التشكيل ، وعلى أن كثيراً من الأشعار العامية يتقدم كثيراً من هذه الجهة التي تعد فيلاً في الأدبية والشعرية . وفي أدبنا العربي الراهن

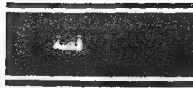
نجد خوالد صابغتها العامية المصرية ، « وها هي أشعار بيرم وحداد وعمايت شوقي وداوى ، ومسرحيات عاشور وروايات إدريس وقصصه . وفي الرواية بالذات صاغت العامية المصرية طائفة صالحة من الروايات المرموقة .

■ يلاحظ أن اهتمام الرواية المعاصرة قد انصب بالدرجة الأولى على (الواقع) أو تصوير ما هو قائم بالفعل دون استشراف ما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع ، بحيث يمكن أن نطلق عليها (الرواية الوثائقية) ، وكيف ترى هذا الرأي ؟ ولم ؟

○ سنسرق - ابتداءً - في مفهوم (الواقع) بين أمرين : أولهما الواقع بالمعنى التاريخي ، ومعناه مرحلة تاريخية استراتيجة كاملة من حياة الجماعة . وثانيها المفهوم فإن (الواقع) العربي معناه مرحلة النهوض والحداثة التي تستغرق القرن الماضي وهذا القرن العشرين الحالي ، وستظل مسألة متشظرة حتى يحقق العرب الفسيات الاستراتيجية الأربع لمفهوض في التاريخ الحديث . وهذه الغايات هي : تحرير الوطن العربي ، وتحييت للمجتمع العربي ، ولتحصيل الفكر العربي ، وتوحيد الأمة العربية . وثالث الأمرين الواقع بالمعنى الجزئي ، أي الظروف الصارضة بما تعنيه هذه الظروف من سياسات متغيرة وملابسات وأحداث مؤقتة . . . الخ .

ولقد صدرت الرواية العربية عن المفهومين : فئمة أعمال روائية عكست المثل الأعلى للنهوض العربي الحديث ، للواقع العربي الحديث بمعناه التاريخي الاستراتيجي وبغاياته الأربع الكبرى ، فصاغت الفضائل العربية التحريرية ، ومشكلات التحديت الاجتماعي ومعارك الفكر في اتجاه إعمال العقل ومعارك التوحيد والوحدة . وثمة روايات عكست المفهوم الجزئي ، فوفق عند العارض والمؤقت والمتغير غير الجوهري هذا اللون الثاني يمكن أن نسميه برواية للناسبة أو بالرواية الوثائقية .

ولا ريب في أن الفن إذا صدر عن الجوهري التاريخي يكون أقدر على وراثة التقاليد والتشكيلات الجمالية في تراث الجماعة ، وعلى مواصلة هذه التقاليد والتشكيلات ، وثمة من يكون أقدر على البقاء



المسح

أمين ريان

حقيقة من المستغرب أن يأتى زمان لا يستطيع فيه المرء أن يذكر جارا قديما ويقدم له على رؤوس الأشهاد هدية هى عنوان المودة والذكرى . ولكن من الواضح - إذا كنت العليم بالتغير الذى أصاب ذاكرة البشر (وأصاب ذاكرة إبنى شوقى خاصة) أن الناس لا يطلقون على صديقى إسم المسح عينا !!

وما حيائى فى ظنون شوقى الذى أمست تمسخ كل علاقة .. وينهد ما بقى من مسرات بريئة وذلك رغم أنه لم ينسى الليالى السعيدة والهدايا التى كانت تتبادلها أسرانا أيام كانت تجمعنا حارة قنديل .

وكانت زوجتى قد أوصت شوقى بى خيرا - وقدمت إليه عليه الأقراص (دواء القلب) وتوصلت إليه أن يرفق بى عند ركوب قطار الضواحي أو جهور الكويرى الى غرب المدينة ..

وحمل شوقى حقيقتى ثم خرجنا - ولم ينفذ على توجيه من ثقل الحقيبة ولكنى حمدت الله أن لم يسأل حيا بها .. وتساندت عليه فى الطريق بلقنا محطة قطار الضواحي . وبالمحطة إشتري جرائد الصباح ولما أقبل القطار ولم نجد فيه مكانا للجلوس فتح شوقى الحقيبة ليضع فيها الجرائد .. وهكذا إكتشف السبب فى ثقل الحقيبة - إكتشف بإدخالها الموسوعة الأفريقية الملونة التى سأقدها هدية لصديقى (بمناسبة العام الجديد) .

ولما سألنى عن الفرض من حمل هذا الحمل الثقيل ونحن بسبيل زيادة مسقط رأسنا - بيتنا القديم فقد أجبتة بأنه مصور عن معالم القارة الأفريقية أراد مرسى قنديل أن يطلعه عليه !!! ولما سخر شوقى من كلامى فقد قلت له :

تم الإتفاق مع إبنى شوقى على أن يصاحبنى فى الإنتقال من شرق (إلى غرب) القاهرة حيث بيتنا القديم الى جوار النيل . وبعد أن إرتديت ثيابى تذكرت الهدية التى أعددها لجارى لأقدمها له فى عيد ميلاده .. فهو زميل الدراسة وزميل العمل ويطلق عليه الناس إسم المسح - لكثرة ما سقط إسمه سهوا من قبد المواليد أو شهادة إتمام الدراسة وكذلك بسبب المرات التى غفلت عنه فيها شئون الموظفين فنسيت إسمه من كشوف بدل طبيعة العمل - خاصة أيام عملنا بالحجر الصحى .

ومها نسى الخلق مرسى قنديل فأنا دائم الذكر لجيرته القديمة بحنينا القديم يغرب القاهرة . دائم الذكر لأيام رفقته بالمندارس ولزمائته بالمعاهد الطبية .. وحتى وهو بعيد عن الوطن لم يكن بالنسبة إلى متسببا وبيننا كان منسببا فى مختلف بعثات التكليف (لمقاومة الأمراض المستوطنة) كنت أواظب على الإحتفال مع أسرته بمجيئه إلى الدنيا أو بعودته من أحد المجاهل .

وكنيت أخفى عن إبنى (شوقى) الهدية التى سأقدها لمرسى قنديل - فهو منذ ركبى (طبقا لكادر المسنين) الى درجة المدير تحسنت ظروفه بيننا ساءت ظروفنا الاقتصادية لذلك فأنا أخشى أن أذكر أمام شوقى موعد عيد ميلاده أو الهدايا التى أقدمها له فى تلك المناسبة لذلك أخفيت الهدية فى حقيبتى حتى لا أفتح بجلا للمشاحنات وخاصة وشوقى لم يحصل على عمل - بعد أن إبنى خدمته العسكرية - وأضحى ينتهى معه كل حوار إلى لجاجة وفسطاظة إن لم تسبب لى أزمة قلبية فقد تندر بإلضراقنا فى الطريق .

.. لما علم أنك أميت الخدمة بالجيش قال لعلك تريد أن تطلق في العالم لتصرف على أقطار القارة التي تنتمي إليها !!!

.. لكني لا أذكر أنه زارنا منذ إنتقلنا (إلى شرق القاهرة) وأشك إن كان يذكر أحداً منا الآن !!!

.. لا عجب أن تنسى من هو رمز النسيان بين الخلق .. لذلك قررت أن أعيد إليه (المصور) فأذا أمك أن تطلع عليه فلتعرضه منه بنفسك .

.. آه .. قررت أن تعيده إليه أم أن عهده اليه (وتقول له كل سنة وانت طيب ؟؟) وشعرت من كلام الولد أن الدنيا تضيق بي وتلاحت أنفاسي وأنا أذكر تلك المظلة التي قرأها منذ يومين وحذر فيها الباحث من مذابح هذا الزمان وهي المذابح التي أطلق عليها مصطلح (مذابح الألفاظ) وصمت . ويلقى صوت شوقي وهو يقول أنه سيوصلني إلى مسقط رأسي لكنه لن يزور المدعو مرسى قنديل .

وتساءلت كيف يمكن أن أزيل الشر .. وبأية وسيلة يمكن أن أستعيد روحه المرحلة التي شاركت في مسرات الماضي قبل أن يموت الكبار ويشيح الصغار - ولكن ما من جيب !!!

وقلت لنفسي - الصبر .. ألم تصبر عليه حتى أتم دراسته ؟؟ ألم تصبر حتى أتم خدمته العسكرية ؟؟ إنك لا تملك إلا الصبر !!

ونزلنا من القطار وقبل صعود درج الكوبري قلت له أننا مستبعد الدرج ثم نبط في الجهة الأخرى لنزور مرسى قنديل قبل أن نذهب إلى بيتنا القديم . وصاح الشقي إننا ما أن نغير الكوبري إلى الجهة الأخرى حتى يتطلق كل منا إلى حال سبيله .. وتوقفت فجأة ثم سألته :

- أهدأ ما أوصتكم به أمك .. وماذا ستقول لها إذا ما تركتني في عرض الطريق ؟

- سأقول لها لقد قمت بواجبي .. ولا شأن لي بذلك الوصول الذي ذهب إليه ليذكره بنفسه !!!

- الرجل الذي قضى عمره في مكافحة الآفات والأمراض المستوطنة تسميه الوصولي .

- لقد قضى عمره يذكر الحكام بنفسه .. ثم نسينا عندما إلتصمت له الدنيا !!

- على أية حال هو ليس بحاجة إلى أن يذكره أمثالك في آخر الزمان .

- أنا أملك لسانى حتى لا أذكر شيئاً عن أول الزمان أو آخر الزمان يا أبى !!!

- آه .. من يصبرون على لسانك الحنظل ؟؟

وتوقفت لأبحث عن أنفاسي فوق الكوبري الخشبي بينما يهرول المابرون إلى الجهة الأخرى وهمت لنفسي : أهدأ ستكون نهايتي على يد هذا الشقي ؟؟

وأمسكت لسانى حتى لا أدلع من تنكر لكل عاطفة وذكرى إلى مذابح آخر الزمن - التي أطلق عليها الباحث (مذابح الألفاظ) . ولم ألبث أن سمعت الشقي يتمتم في كلمات منقطعة :

- غير مستغرب أن تتزلف الى مرسى قنديل وهو يتحكم الآن في أرزاق العباد ؟؟

- يا بيبى جاز العمر الذى قضى حياته في أشد المجاهل خطراً .. لا عجب أن يحمّد الناس فضله وأن يطلقوا عليه المنسى !!

وما أن بلغت قمة الدرجات الخشبية حتى أمسكت في سور الكوبري .. وسألتني شوقي على مضض وقد شعر بما ألم بي من أهواء وتلوهت أنوح متأسفاً إذ لم يكتب لي أن أصل حيا إلى مسقط رأسي وتلفت شوقي حوله كمن يخشى أن يشهد على جرمته الشهود .. ثم سمعت صوته وهو يجيئني :

- لماذا لا تصاحبني يا أبى بحديقة مسعاك وهل تلهت تقرباً من ذلك الدحى خوفاً أن ينسأك أم لمعاً في أن يمد إلينا يد المساعدة ؟؟

ولم أجب على أسئلته التي أخذت تنهش في وجدان وتذيع في مشاعري وطفقت أردد له :

- حببتك متخصصاً في مذابح الأعداء .. فإذا بك
متخصص في مذابح الأهل والأصدقاء !!!
وتوقف بعض العابرين متسائلين عن سبب نواحي فإذا بي
استنجد بهم وأطلب نجدهم من العاق الذي سيقتل أباه .

وخفف حتى تفجى بعض المارة .. وذكر أحدهم شوقي
بالأنوار الماثورة التي توارثها الأجيال فإذا بي أزعق كمن أشهد
المارة على عقوبه :

- كان يندم الوطن .. والوطن يرى منه . طفقت أمة تقول
ل صبرك حتى يتم دراسته صبرك حتى يهي خدمته
العسكرية .. فعل ماذا أصبر الآن ؟؟

ودار بي سور الكوبرى .. وألت بي غاشية .. فتهاويت
على الدرج .. وتعاون العابرون على رفعي وإستادى إلى حاجز
الكوبرى وسمعت بعضهم يسأله عن الدواء وآخرون يسألونه
عن زجاجة (كولونيا) وعندما تماكنت أنفاسي ألفت الشقى
مازال الى جوارى وقد إنطبقت شفتاه وفر لونه وحملت في
سريري : هل أنا لم أهد أكل الإنفعالات أم إني من
خوف الغاشية في غاشية .. ولم يعد لي صبر على صغار هذا
الزمان ؟؟

وتذكرت أن مرسى قنديل يطلق على الشباب من أمثال
شوقي - إسماعيل آخر الزمان وأكملت حوارى مع نفسى :
« حقاً لم أنفجر في واحد من هؤلاء الإمامة فلم لا يكون
العلاج هو الانفجار في أحدهم ؟؟ ولكنى ما تصورت أن
أنفجر في ولدى الذى جاهدت كي أجعله أفضل منى !!!
لذلك عندما حاول الولد مساندتي لقد هزته وأمرته أن يتصرف
من أمامى .

ولم يتصرف شوقي .. أصبر على مساندتي حتى أسفل
الدرج .. ثم هاوئنى في الطريق الوعر حتى مدخل الكفر ..
حيث بيت مرسى قنديل .

وكان يطرقي الباب الإلهى حال لونه وتساقت زخارفه
الخشبية حين توعدته أن أفضحه وأكشف دخیله نفسه إن لم
يذهب ويغنى عنا وجهه الشيطانى .. ولم يبال شوقي بوعيدى
بل ألق في طرق الباب حتى فتح مرسى قنديل متألفاً كمن
إنزعه الطرف من سبات عميق .. وإذا به ينفخ حين رأى
ولدى .

- من أرى شوشو .. مرحباً بك يا شوشو !!!
وأخذت حين سمعت صوت صديقى خاصة وهو ينفخ
باسم ولدى كما كانت تنطقه الجده رحماً الله .. وبما كنت على
الدرجات الموصلة إلى شقة مرسى قنديل وأنا أسأله :



يرحب بالولد كأننا في الأيام الخوالي كأن شيئاً في الدنيا لم
يتغير ؟؟

وزفرت من صدرى ملوح - هل سيطاوعنى لسان على فضيح
شوقي ؟؟

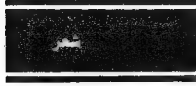
وبعد أن تبادل مرسى قنديل مع شوقي التحية والسؤال عن
جميع أفراد الأسرة .. تقدم مرسى ليجليلى - كمن يستعيد
الماضى .. ليجليلى إلى شقته وإذا بي أجهدش وأنا أشير إلى
شوقي :

- يريد أن يتخذها هوجاً هذا الإمامة !!!
ونجاهل مرسى إنفعالى فإذا به يستعيد لهجته كمزاح طال
نسياته فيسأل شوقي :

- أين عثرت على هذا المفقود ؟؟
وكمن تلاشت شروبه أجاب شوقي :

- عثرت عليه بين المنسبين عماء !!!
وردد مرسى قنديل كلام شوقي ثم طلب أن يعاونه في جذبي إلى
داخل شقته وهو يقول :

- أحسنت والله أن أصدته إلينا بعد أن حسبناه من
المفقودين ◆



حصار الوجوه القديمة

حسن توفيق

صمتُ الظهيره جنةً منكوبةً تطفو على سطح الحياة الراكده
ووجوهُ أحبائي أطلَّتْ - في هدوء - من نوافذ في جدار
الذكريات

لتحيط بي رغم الشتات
وأنا هنا مستسلم كقطار حزن ناثق يطوى السنين الخامده
والوهم فوق المائدة
طبق يقدمه الذين تجمعوا ليؤجلوا عزفي للحنِ الأمنيات
يا للوجوه الجامده
تشتاقُ تدفقي لكهفٍ شاده الزمنُ البعيدُ من الرمال
الناعمات

يا للوجوه الجامده
وجهٌ لُحِبٌ لم يُطقْ صبراً على الريح العتية فانطوى .. ثم
انكسر
وجهٌ لصديق لم يطق صبراً على الزمنِ المراوغِ فاكتوى حتى
اندحر
لتواصلِ السحبِ المريئة مكرهاً في سِيرها
وجهٌ لشمس لم تطق صبراً على الصمتِ الظلال الشائعات
الباردة
فتفتت من قهرها
وجهٌ للحنِ لم يطق صبراً على صخبِ السماسرة الأكابر ..
فانتحر

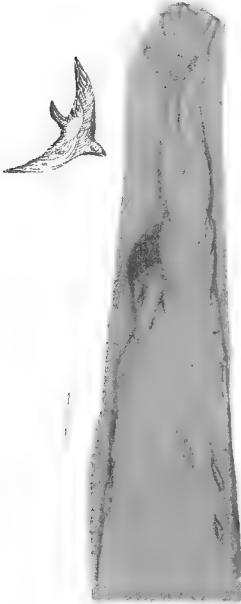


وجهٌ لورده لم يسطق صبراً على مستنقعاتٍ أطبقتْ
واستحكمتْ فاصفرُّ لوناً وانتثرَ

هذى الوجوه جميعها .. جاءت هئا - بعد الغياب - تحيط بي
رغم الشتات
هذى الوجوه جميعها .. وجهي أنا ... قبل احتراق
الروح في وهج المظاهر
هذى الوجوه جميعها .. كانت لكم .. لكنكم عثتم على
الأرض الموات
وتفرقت بكم المطامعُ والمسالكُ والمعابر

صوتٌ يقول لموجةِ العمرِ التي تمتدُّ عبر الشاطئ الملتفتِ
بالصخرِ المموءِ والزبدِ :
.. استيقظي .. لا تتركي خلجات قلبك عالقـه
في ذكرياتٍ غارقة
وتأكدي .. أن لا أحد
يبكي عليه الآخرون إذا تراجع وارتعد
فالريح تدفع بالنفوس إلى مطامعٍ شاهقة
كل يفكر وحده .. كيف النجاة إذا سقط ؟
كيف النجاة .. ولا يدُ تمتدُّ صادقةً إليه إذا تخلف من عيام ،
أو تحوَّف من غلط

لا تحفلي يا موجةِ العمرِ التي تتوَّبُ
لا تحفلي .. إذ ليس من أحدٍ يعين ولا سندُ
وتأكدي .. لا موجةً في بحرِها لا تتمبُ
لكنها تبقى نواصل سيرها رغم الكمدُ
وتأكدي أن الطريقَ ينيره الضوءُ الجديد
للسائرين مع الحياة ، الطامعين إلى الامام ،
بلا مخاوف من سقوط
وكانه الأمل الوليد
يأتى .. ليخنق ما ترسَّب في النفوس من القنوط



والآن .. أينها الوجوه
الآن .. أغرق في سؤال حائرٍ ، يتجمع الأحابُ كي
يتقاذفوه :
من أين نبدأ .. لا يدُ تمتدُّ صادقةً ولا عقلٌ يشير إلى
الطريق ؟
من أين نبدأ .. قبل أن تتحول الأيام عنا ؟
من أين نبدأ .. قبل أن يحتاجنا أعى حريق ؟ ◆



بحيث تموت الحقيقة في كل بقعة من جسده
فلا يبقى إلا قلبه لتقبله فتاة والترابيز،
ميرفت التي يجيها في السيرك . ومن هنا
يكون إضاعة جانب من تطوير تشييه الدنيا
بالسر إلى السيرك . فليس المقصود بتعدد
الأقنعة تعدد الأدوار التي يقوم بها الفرد في
المواقف المختلفة والتي قد تحمل في كل منها
جانبا من حقيقته وإنما هو التعدد الذي يؤدي
إلى فناء الحقيقة تماماً أو عندما يتحول الوجه
إلى تناسع كما جاء بالمسرحية وتتحكم في
الجسد الإنساني آلية البهلوانية :

في المشهد الأخير يدور هذا الحوار بين
الغريباوى وحسن المهيلمي : غريباوى :
بيتها لك . . ده مفيش أقرب لعالم الصحافة
من عالم السيرك . حسن (لنفسه) :
فعلاً . . لما تغيب الحقيقة يبقوا الاثنين شبه
بعض الخالق الناطق .

ومن جهة أخرى فالجنس هنا يُستخدَم
كإحدى احتكارات السلطة النمطية
أو شيء لزوم الشيء . والتي عبر عنها
المؤلف لفظياً بكبابة اللبن السخن التي
تطعمها السكرتيرة أيضاً لكل رئيس تحرير
أو بمجارة كل صاحب سيرك الاستعواذ على
ميرفت .

ونلاحظ أن السيرك كوجود بهذا المعنى
يعين على السيرك الزايف أيضاً فهو في
نهاية الأمر مؤسسة تخضع لنفس نظام
البهلوانات في الصحافة أو الحياة وتمتلك في
النهاية نفس رئيس مجلس الإدارة .
والعاملون في السيرك يمثلون درجات مختلفة
من البهلة أو البهلوانية . فنجد للدرج
هو القارعة المجهولة لحسن المهيلمي فهو
بهلوان ولكن في أضييق الحدود والغلب بسيط
هو أن يقرأه رئيس التحرير .

أما الشخصية الثانية ميرفت لاهية
«الترابيز» والتي يجيها زعرب فهي حقيقة التي
تحول كم العلاقات والمشهدات النمطية بينها
وبين صاحب السيرك إلى مشاهد جديدة .
وذلك عندما تصطحف من هذه المشاهد في
نهاية المسرحية وتقصص عن بهلوانيتها عندما
تعلن لزعراب أنها كان يجب أن يغارها .
فهي ليست أيضاً حقيقية مائة في المائة وإنما
هي تحفظ نسبة من المهارة البهلوانية التي
تساعد على الحياة فتجسد بذلك درامياً
لعبة التغير العصري التي يتكرها زعرب في
فقرته الأخيرة .

البهلوان .. وعندما تغيب كل الوجوه ولا يبقى غير القفا

مايسة زكي

عن آرائه الحقيقية وتحقيق التوازن كما يقول
في المسرحية عن طريق العمل كبهلوان
يدعى وزعرب» في السيرك ليلاً .

ونجد أن للسيرك وجوداً متمداً مسطراً
على المسرحية يتشابه مفهوم البهلوان .
فالمسرحية مقسمة إلى تسعة عشر مشهداً بين
السيرك الحقيقي الذي يعمل فيه زعرب
ومكتب حسن المهيلمي رئيس التحرير
ومكتب الغريباوى رئيس مجلس الإدارة .
وفي المشاهد التي نواجه فيها السيرك واقعياً
والعاب المميزه تقابل أيضاً البهلوان الصادق
الذي عمله الحقيقة . هل حين أن المشاهد
الأخرى يبين عليها وجود السيرك
والألعاب البهلوانية بالمعنى الأول الذي
أشرنا إليه حيث تترجم إلى حل ومخاورات
المدانة والترافع من الموقف إلى الموقف
الناقص بنسبة مائة في المائة .

وتتعد مساحة هذه البهلوانية لتشمل عمل
المهيلمي وبيته فالسلطة والجنس مرتبطان في
هذا العمل أشد الارتباط . فمن جهة
تحول العلاقة الزوجية إلى علاقة تخم
استمراريته المصلحة العائدية عمل
كلا الطرفين حيث يستخدم المهيلمي زوجته
في الحصول على موعد من الغريباوى . وتقوم
العلاقة الجنسية بينها على هذا الأساس

عندما يختار يوسف إدريس عنوان
«البهلوان» لأخسر مسرحياته على خشبة
المسرح القومي ، فهو يضعنا أمام مفتاح
أساسي من مفاتيح تحليل المسرحية .
فالبهلوان كلمة تستدعي معنيين وصورتين
متناقضتين وإن جمعها عالم السيرك . فمن
جهة ترتبط حول التسلق والفتاق والألعاب
وتعدد الأقنعة بالمهارات البهلوانية ، ومن
جهة أخرى ، وترتبط الكلمة بالرجل
الطيب خفيف الظل الغافى، لبواطن الأمور
والقاد على مواجهة الآخرين بها سواء كان
في بلاط الملك أو ساحة السيرك . ولعلنا
نجد في تاريخ الأدب والفنون نماذج للفنوعين
هنا وهناك تتعدد أساليب طرحها الفني . أما
الجديد الذي تقدمه هذه المسرحية فهو تهاوير
الصورتين معاً واقعياً إذ تعتمد على مفارقة
أساسية تجمع بين البهلوان الكذاب متعدد
الأقنعة في عمله وبيته أو هو الذي يخفي
وجهه الحقيقي تماماً ، والبهلوان ذي الفتاع
الواحد الذي يتيح لصاحبه أن يطلق آرائه
ومشاعره الحقيقية .

والمسرحية تتعرض لأسلوب رئيس تحرير
جريدة الزمن في لحظة نمية عندما يتبدل
رئيس مجلس إدارة الجريدة من المحلاوى
الذي هو من رجاله إلى الغريباوى عدوى
للدور والذي ظل يلعبه في مقالاته ذى الفتاع
ثلاث سنوات . وذلك في الوقت الذي
يكون فيه حسن المهيلمي - رئيس
التحرير - يعيش مرحلة الرغبة في التعبير

وإذا سقط منا هذا الجعد ومفهومي
البهلوان لما استطعنا أن نستوعب مقولتين
ليرفت في المسرحية :
في المشهد الحادى عشر فى مكتب
حسن :
حسن : يمكن علشان يتحى المهرج الى
فيه .

ميرفت : أنا ؟ .. أبداً .. أنا بحب
كلامه . ويحب الراجال اللى فيه .. أنا
ما بيعجبنيش البلياتشو أبداً .. الراجال هو
الى عاجبني .. الراجال وكلامه .

وفى المشهد الأخير فى السيرك تقول له :
ميرفت : مين قال لك ؟ هو انت فاك
أتاحيتك عشان سلطان زمانك ؟ .. أنا
حييتك عشان أنت بهلوان ، ولسه بحبك
عشان بهلوان ، وعاجباني قوى ومدوخاني
بهلوانيتك دى .

ويتنازع حسن حرص شديد على السلطة
تجعله يتأمر على زعرب الحقيقي فى مقال
الفتاحى له ولا يتصور عن التنازل عن
ميرفت فى مقابل المنصب حتى آخر لحظة ،
ورغبة مقابلة فى قتل حسن البهلوان عن
طريق التعرض لتلقائية ميرفت وصلتها
حيث يتردد فى النص لفظ السم فى الجزء
الثانى فى مقابل اللين فى الجزء الأول .
وسقط زعرب فى النهاية فى مساحة البهلوان
الصغيرة التى وتتسعده على الخيال وكان
هناك شتمية تنامى عكسى بين مساحات
الحقيقة والبهلوانية فى البشر متحددها
السلطة . وهى رؤية إنسانية فى إحد حليها
وتكرس للواقع والأوضاع الحالية فى حددها
الأخرى لأنها فى نهاية الأمر تعكسه .

ربما نجمل الإشارة عند تناول هذا العرض
من الناحية الإخراجية إلى أمرين أحدهما أن
الانتماء بطرح الكاتب للمرضى فى مؤلفه
المطروح قد لا يكون هو الصورة المثل
لتحقيق الأمر المؤلف على غلبة المسرح .
الأم الثانى أن طبيعة المسرحية اللبينة من
مشاهد قصيرة فى مناظر مختلفة يشكل
صعوبة خاصة فى ظل استحالة تحرك أو
دوران خشبة المسرح القومى الآن .

فالسيرك فى مشاهد التزلزل والمكتب
لا يرجد على مستوى الإيماء ولا يتحوى
المكان فقط وإنما هو موجود بالفعل فى أحد
معانيه غير بدائىل تعبيرة أخرى هى الحول
والممثل . ولكن المخرج حاول عبس

استخدام رشيق ويسيطر للإضاءة أن
يستخدم خيمة السيرك واقعياً على
مستويين : مستوى العرض البهلوان الذى
يقدمه زعرب فى السيرك ومستوى الحدث
الدرامى فى السيرك ينشأ اكتفى بمثلول
الإيماء بتواجد الخيمة فى خلفية المشاهد
الأخرى وذلك عن طريق التحكم فى
الإضاءة الأمامية والخلفية للخشبة .

ورغم أن الأمر كان يحتاج إلى الكثير من
الخيال فيما يتعلق بالديكور التقلات لنقل
روح السيرك وليس فقرات منفصلة من
العابه ، فإن ديكور جمال أبو العلا ويشرف
المخرج لا يخلو من لمحات ذكية . منها على
سبيل المثال اللون الأبيض والرمادى اللذين
لا ملامح لهما فى غرفة النوم والمرأة الرخام
التي ينظر حسن وزوجته فيها فلا ترى
وجهيهما فليس لهما وجه وهى صورة رئيسية
فى النص المسرحى .

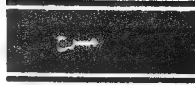
وقد جانب المخرج التوفيق فى جمع
شخصيتى سامى مفسر المسرح والمذبح فى
شخصية واحدة حيث أن المذبح هنا يكاد
يمثل دور رئيس التحزير باتهاماته وأسئلته
ويعد عن الواقع .

ونختم هنا بالنقطة التى وفق المخرج فيها
إلى درجة عالية وبين لها نجاح العرض مع
النص وهى اختيار الممثلين . ففسر سامى
مفاجأة العرض فى استخدامها الرشيق
جسدتها وصوتها لتجسيد بهلوانيتها
الطفرولية ، وبشر أمين التى تستخدم المبالغة
الحركية والصوتية بوعى بمائل وجهها بأهمية
الملابس للشخصية الدرامية وقد تباثرت مع

يحمى القفخرانى فى الأداء الطبيعى خفيف
الظل .

وصلاح رشوان الذى أدى دوره بدون
إغراءات التشنج والخطب بعكس الوجود
الشاحب الدرامى الصحيح لطبيعة
شخصيته التى تبدو غريبة فى عالم البهائيل
الكبار والصغار والى عليها علامات
استفهام كثيرة من الناحية الدرامية . وذلك
رغم الرغبة الملحة من قبل الكاتب والمخرج
فى مط دوره فى العرض وإضفاء بعدا إيجابيا
أشعلاقيا لموقفه وإن ناعش ذلك الرؤية
الأسامية فى المسرحية . وعكس عادل
هاشم حقاً الإحساس بالأهمية التى نص
عليه المؤلف فيما يتعلق بشخصيته .

أما يحيى القفخرانى فالحق أنه حقق ما لم
يحققه الديقور أو الإيقاع فى العرض . فهو
الذى فهم النص واستطاع أن يطرح المفهوم
المقلوب الذى ينبى عليه النص لبحث يبلو
أننا نشاهد واقعاً جاداً فلنأنا نرى بهلواناً .
والبهلوان فى السيرك قد يكون عين الجعد
رغم خفة ظله فالقفخرانى جعلنا نشاهد
والأسكتش . البهلوان والعاب الأكرويرات
فى مكتب رئيس التحرير ورئيس مجلس
الإدارة مسير الخطوة وحركة الجسد
والصوت ، وفى الانتعامة والقفزة . وكان
فى اسكتشات السيرك البهلوان المحبوب .
وفى متغلة المعانة الصادقة بشع دفة يصل
إلى المشاهد فى كرسية . وإنه وإن خالف
التصور الجسمانى للبهلوان عند يوسف
إدريس فقد قدم بديلاً متميزاً .



وقد استطاع هذا الطيار المتقاعد الذي يدعى « يوشان » أن يأخذ مكانة مرموقة في مصنع الدخان تحت ادارة « لا أوجو » .

وقد لوحظ أن « لى جونج » تخفى حين يتواجد ابن العم لا أوجو ؛ كما يخفى لا أوجو حين تظهر لى جونج .

وقد إختفى بين العم مرتين ولكنه يعود للمرة الأخيرة من أجل انتقاد تجارة لى جونج ومن أجل الطفل المتطهر من « يوشان » .. وكان لا أوجو يتقرب إلى يوشان بكثير من الهدايا مما جعل يوشان يشك فيه ؛ وفي النهاية أبلغ البوليس ضد لا أوجو للتحقيق في اختفائه لى جونج وفي ادعاء الناس بأنه قتلها .

وأمام المحكمة المكونة من الآلهة الثلاثة اكتشف الجميع بأن « لا أوجو » هو « لى جونج » وقد اضطرت إلى هذا التكرار لكي تواجه المجتمع المستغل .. ولم تكن أفعال لى جونج الطبية سوى الوجه الآخر للأفعال الشريرة التي قام بها لا أوجو من أجل الحفاظ على التجارة ، وهي أفعال اضطرت لها لكي تدافع عن بقاها .. وتنتهي الأسطورة بنصحية الآلهة لـ « لى جونج » بأن تظل طبية كما هي .

معالجة بريشت الدرامية

وقد عالج بريشت هذه الأسطورة درامياً في مسرحية اصحابها « الإنسان الطبيع » سيتزوان ؛ دون تغيير كثير يذكر .. وفي الأساء غير بريشت اسم « لى جونج » إلى « سن تي » و « لا أوجو » إلى « شوي تا » وهكذا .

ونجد في هذه المسرحية موقف بريشت الواضح من الآلهة وهو موقف سائر ؛ إذ جعلهم في حالة انفصال عن طبيعة المعاناة البشرية ؛ فقد جعل بريشت مقياس الطبية لدى البشر هو بقولهم استضافة الآلهة في بداية المسرحية كما جعل الآلهة في نهاية المسرحية لا يفعلون شيئاً سوى تقديم النصيحة لسن تي بأن تكون طبية .. وفي الواقع لا تعني النصيحة شيئاً ما لم نشارك بشكل حقيقي في تغيير هذا الواقع . ويتمى هذا النص إلى أنفضج أعمال بريشت المسرحية حيث يتمى إلى ما يسمى « بالسر الديكيني » وهو مسرح مركب من صفات المسرح للمحامي والمسرح

الإنسان الطبيع ومناهج الأفراح المختلفة في أوروبا

د. أحمد سخسوخ

« عزيزي ستيريلر .. أريد وأتني أن أتوك لك مسئولية اخراج جميع أعمالى واحداً تلو الآخر في أوروبا .

وشكراً .

بريشت »

مسرحية الإنسان الطبيع من سيتزوان لبرت بريشت من أهم خمس مسرحيات كتبها في تاريخه المسرحي الطويل .

وقد بدأ بريشت يفكر في كتابة المسرحية في برلين ؛ وقبل أن يرحل من المدينة هرباً من الحكم النازي .

وقد بدأ كتابتها عام ١٩٣٨ في الدانمرك والسويد واستمر يكتب لها أكثر من عامين . ويعترف بريشت بأن كتابة هذه المسرحية قد أجهده أكثر من أى مسرحية أخرى .. وقد اعتمد بريشت في كتابة هذه المسرحية على أسطورة صينية قديمة من مقاطعة سيتزوان تقول بأن السيد « لا أوجو » اضطر للعمل أمام القضاء بسبب اتهام وجه إليه بقتل ابنة عمه « لى جونج » .. وكانت ابنة العم هذه فتاة عاهرة قد حصلت على مكافأة مالية من الآلهة حين سمحت لهم بالبيت لديها في الوقت الذي رفض فيه أهل المقاطعة القيام بهذه المهمة .. وقد اشترت « لى جونج » محلاً لبيع الدخان بالمكافأة التي أعطتها إياها الآلهة .. وحين انتهت المحل تجمع لديها

للتسكين والشحاذين والعاطلين بيتزون لديها ويتزوبا .. ولذا أفلست لى جونج ؛ وبعد هذه الكارثة يقليل ظهر لها بن عم يدعى « لا أوجو » طرد كل هؤلاء ، وعلى يديه ازدهرت تجارتها .

وقد كانت « لى جونج » من قبل حل علاقة بطيار متقاعد مقل استطاع أن يبتزها بعد أن أنقلته من الانتحار .



الأرسطى .. فنحن في مسرحية الإنسان
الطبيب نجد شخصية «سن ق» شخصية
لها مقومات تقليدية، شخصية تحول
وتتغير طبقاً لمجموعة الأحداث التي تصطدم
بها .. كما تشارك رموز التركيبة الاجتماعية
في طبيعة الأحداث بتأثيرها على الشخصية
الرئيسية وهي «سن ق» ؛ وبذلك تتكشف
لنا طبيعة الشخصية ومن خلالها تتكشف لنا
الخلقية الاجتماعية والاقتصادية .. فلقد
دفع تركيبة النظام الاجتماعي بسن ق في
بداية المسرحية أن يبيع جسدها لكي تعيش
وهو يدفع بها بعد ذلك في التكر تحت جلد
شخصية بن عم قاسم ليدافع عن
مصالحها .. وإذا تزدهر تجارتها عن طريق
هذا الشخص الجديد الذي يتعامل من
منظور المجتمع الرأسمالي لا منظور
إنساني .

لقد استطاع بريشت في هذه المسرحية
وبعض المسرحيات الأخرى مثل جباليلو
جباليل ، دائرة الطباشير الفوقائية السيد
بوتيللا والأم شجاعة أن يصل إلى تركيبة
المسرح الديالكتيكي التي تجمع بين عناصر
العمل الملحمي والأرسطى في آن واحد ،
تلك التركيبة الدرامية الجديدة التي تحدث
عنها بريشت في نهاية حياته وأسماءها بالمسرح
الديالكتيكي معتاداً بذلك وبشكل ما من
تسميته أسرحه بالمسرح الملحمي ، تلك
التسمية التي وجدها بريشت في نهاية حياته
تسمية ضيقة ولا تعبر بشكل حقيقي عن
مسرحه .

■ الإنسان الطيب في النعسا

كانت المسرح في النعسا مغلفة طيلة
الحرب العالمية الثانية حتى بداية شهر مايو
من عام ١٩٤٥ حيث بدأت المسرح تفتتح
أبوابها هذا الشهر تحت عدة شروط صعبة
منها أن الكبارى في فيينا آنذاك كانت مازال
مطمرة ولم يكن هناك مواصفات ولا حتى ماء
وقليل من الكهرباء وكانت مواد التدفئة قليلة
جداً وأيضاً الاحتياج الأساسي للإنسان من
الطعام .. وقد وضع هتار من قبل بريشت
في القائمة السوداء ؛ ولكن حينما بدأت
المسرح في مايو ١٩٤٥ تفتتح أبوابها من
جديد بعد أن أغلقت بسبب الحرب إختار
« شتاينوك » مدير مسرح « يوسف شتات »
بفيينا مسرحية « الإنسان الطيب » ليرت
بريشت .. ولكن في هذه الأثناء حينما كان
بريشت في « كاليفورنيا » أرسلت زوجته
« هيلينا فيجل » إلى محافظ مدينة فيينا
خطاب تعلن له فيه بأن بريشت يرفض
عرض مسرحية الإنسان الطيب نظراً لأن
نظرة بريشت في المسرح لم تكن معروفة
آنذاك – وربما لإعتراض بريشت شخصياً
على المخرج – كما أن منهج بريشت في
الإخراج لم يكن متشراً في ذلك الوقت ، كما
كانت هيلينا فيجل معترضة على المسئلة
« بلا فيسل » التي اختارها المخرج لدور
شن ق – شوى تان .

وقد رد محافظ مدينة فيينا على هيلينا
فيجل بأصراره على « باولا فيسل » في
الدور . وقد تبادلا الخطابات وقلعت

المسرحية بالفعل على مسرح « يوسف
شتات » في فيينا بتاريخ ٢٩ مارس من عام
١٩٤٦ .

ولم يكن هذا العرض هو الأول في بلاد
اللغة الألمانية ؛ وإنما عرضت المسرحية على
مسرح « شاونفيل هالوس » بزيورخ ؛ وبعد
ذلك بعام أعيدت المسرحية على مسرح
« شتات تياتر » بمدينة بازل ..

ويعتبر إخراج شتاينوك في فيينا من أهم
العرض التي قدمت لهذه المسرحية ، وقد
قوبل هذا الإخراج بترحيب شديد من قبل
النقاد والصحفيين والمهتمين بالمسرح ..
وهل سبيل المثال كتب الناقد « أولبرت
« برشت هو الشاعر الدرامي الوحيد الذي
يملك أسلوب هذا العصر » .. وكثيراً
ما وصف النقاد المسرحية بأنها : « مسرحية
وجوبية » كما وصفها جريشة « صوت
الشعب » فذلك أن بريشت يقول في نهاية
المسرحية ما معناه بأن الإنسان لا يمكن أن
يحافظ على طبيعته في هذا العالم ، وإذا أراد
الإنسان أن يظل طيباً فسوف يصل إلى
العلم .

وقد قلعت المسرحية في مدينة
« سالزبورج » على مسرح « لانز تياتر »
عام ١٩٦٠ ، وكانت هذه المسرحية أول
مسرحية لبريشت تقدم في مدينة
سالزبورج .

وقد شهدت فيينا مؤخراً عرضين مختلفين
في وقت واحد من إخراج تلامذة بريشت
أحدهما شغوى الأصل وهو « كرف هاتر
سايفر » والأخرى لسطالي وهو « جورج
ستريلر » .

■ منهج ستريلر في إخراج المسرحية

ان جورج ستريلر من أشهر المخرجين
الذين قدموا مسرحية الإنسان الطيب ..
وأول ما قدم ستريلر المسرحية قدمها عام
١٩٥٨ على مسرح « فيكلر تياتر » بليباليا ؛
وقبل بدء البروفات عمل ستريلر عدة
شهور في النص في المقارنة بين الأصل الألماني
والترجمة الإيطالية في أكثر من مرة ثم دراسته
للتيمات الموسيقية والديكور وعصر المسرحية
ونظورها واختياره الدقيق للممثلين والذي
استغرق شهوراً عدة قبل بدء بروفاته الأولى
للمسرحية . وكانت بروفات ستريلر



تنقسم إلى فترات معينة . . ففي البداية كانت بروقات القرامنة المسرحية بين الممثلين على الطايرزية لداسة النص المسرحي من الناحية التاريخية ؛ الاجتماعية والنفسية ثم تأتي المرحلة الثانية بعد أن تضع معالم النص كاملة لدى جميع العاملين في المسرحية ووضوح معالم دور كل ممثل وصلاقة دوره بالأدوار الأخرى والنص صامدة ودؤى المخرج الضميرية للنص ، حيثبدأ الممثلون بعد ذلك في تصوير « الفعل وردود الفعل » في البروقات . . وهي مرحلة طويلة تعني بحركة الممثلين ؛ بدخولهم وخروجهم على خشبة المسرح ؛ أفعالهم وردود أفعالهم . . وبإختصار كل ما هو معادل مرئي للكلمة على خشبة المسرح . ويتعلم الممثلين في هذا من طريقة الإرتجال في أفعالهم وردودها على خشبة المسرح . . ويتركز منهج ستيرلير هنا في عدم كتابته « للميزانسين » أو حركة الممثلين مسبقاً وإنما تنفذ الحركة المسرحية بعد عديد من التجارب الارتجالية على خشبة المسرح وبعد اقتناع الممثل بالحركة التي يقوم بأدائها على الخشبة المسرحية . . ويستخدم الممثل في ذلك حياته الداخلية مما يتفق مع منهج ستانيسلافسكي في التمثيل .

وفي المرحلة التالية لذلك يجرب ستيرلير ردود أفعال كل ممثل على حدة ، وهي ردود الأفعال الجسدية والنفسية ؛ ويطورها ستيرلير من خلال رؤاه الشعرية وإيقاعات الفعل المسرحي ثم يسعى لإيجاد علاقات هارمونية وجمالية بين جميع الشخصيات على كل مستويات عناصر العرض المسرحي . . وفي الواقع يبدأ ستيرلير في استخدام الموسيقى والإضاءة منذ البروقات الأولى ؛ ذلك أن الجملة الموسيقية وجملة الإضاءة على خشبة المسرح لا يقلان أهمية لديه عن الكلمة المنطوقة . . ويتفق هذا المنهج لستيرلير عادة في إخراجها لجميع نصوصه المسرحية .

وقد أعاد ستيرلير إخراج مسرحية الإنسان الطيب مرة ثانية على نفس خشبة مسرح اليكولو تياتر بإيطاليا واشترك بنفس المسرحية في مهرجان فيينا الدولي للفنون . . ويحبر ستيرلير من أهم تلامذة بريشت ، إذ كتب له بريشت خطاباً قبل أن يموت بعمدة شهر يقول له فيه : « عزيزي ستيرلير . أريد وأتخلى أن أتركك مسئولية إخراج جميع

أعمال واحد أو الآخر في أوروبا . وشكراً . .

بريشت .
■ إنسان ستيرلير الطيب في مهرجان فيينا الدولي للفنون

يتميز عرض ستيرلير لمسرحية الإنسان الطيب بقيم جمالية عالية حتى يعتقد البعض بأن إهتمام ستيرلير الجمالي قد فرغ من أفكاره وعنتواه السياسي . فعين يفتح الستار يرى المخرج خشبة المسرح وقد أصبحت حلقة دائرية تدور وعليها السقا « وانج » الذي يسير بلوره وهو يمر عبره باحث عن إنسان يقبل أن يبيت الألة لديه . تسقط ستارة من أهل تقسم المسرح جزئين أمامي وخلفي ؛ وحين ترتفع هذه الستارة تنزل الألة من فوق سقالة خشبية . . يرتدى الألة ملابس يبهض ولكنها تشبه ملابس القساوسة . في منتصف القرص الدوار أو منتصف خشبة المسرح يوجد بركة ماء . . ويستخدم المخرج أطراف وجوانب خشبة المسرح مع ساحة القرص الدوار بشكل جمالي كما يوظفه درامياً ؛ كان يسير السقا على القرص الدوار في نفس الوقت الذي يدور فيه القرص الدوار كما تدور أحداث مرئية أخرى في جوانب وخلفية خشبة المسرح . ويحتدم المخرج على مساحات فارغة في تحريك الممثلين لكي يؤكد على المنصر البشري كما يستخدم موسيقى شعبية وأغان كورالية في الخلفية مع الإضاءة الخافتة في كثير من الأحيان والألوان البيضاء في الخلفية والقرص الدوار مع طبيعة الإضاءة المستخدمة وكان خشبة المسرح لوحة تشكيلية جميلة متحركة .

حين تدخل الألة إلى القرص الدوار يعطى لنا هذا إحساساً بوجودهم في جزيئة منعزلة عن البشر ويزيد من حدة هذا الإحساس طبيعة الماء على خشبة المسرح . يستخدم المخرج ستارة أمامية حين يريد أن يفصل بين مشهد وآخر ، ومعظم الألوان الأخرى المستخدمة في المشاهد التالية هي الدرجات المختلفة من اللون الأزرق والتي تعطي إحساس بالبرودة . . ولا نعيش هنا على أداء ملحمي للممثلين كأن يقف الممثل خلف ملحمي ويمررهما وإما يودى الممثلون أدوارهم من خلال منهج الطريقة . . وقد صور المخرج الألة الثلاثة في إطار ميكانيكي دون حياة داخلية ، كما

تجد أن أدلهم أداة حيوانياً يختلف عن باقي الممثلين . .

وحين يعود الألة مرة ثانية في نهاية المسرحية نجدهم يرتدون ملابس سوداء ويوقون الأحداث بنظارات مكبرة .

وهذا العرض هو درس تطبيقي لإرتباط جميع عناصر العرض المسرحي في جدلية واحدة كما يسعى إليها شعراء المسرح وهم آيبا وكريج وفاجنر . . كيف إذن ترتبط حركة الإضاءة بالجملة الموسيقية بحركة الممثل الجسدية بأدائه مع مكونات الديكور والفراغية المسرحية . . وقد ركز ستيرلير على جماليات العرض المسرحي ما جعل المخرج يتأمل هذه الجماليات . . ويتركز المخرج على جماليات العرض المسرحي وإيقاعاته بشكل أساسي فرغ النص من محتواه السياسي وأضعفه ؛ ولكن لا ينبغي هذا قدرات المخرج الكبيرة في تقديم عمل فني كبير .

■ إنسان ماير الطيب

وفي نفس الوقت الذي كان عرض فيه الإنسان الطيب لستيرلير ؛ قدم المخرج النمساوي « كوني هانز ماير » أيضاً مسرحية الإنسان الطيب . هانز ماير تلميذ ليرت بريشت كما أن ستيرلير تلميذ له أيضاً . ورغم أنها قد تتلمذا على يد بريشت في فترة واحدة إلا أنها قلما عرضين مختلفين . . ينسأ ركز ستيرلير على الجماليات المسرحية وفرغ النص من محتواه السياسي إلا أن كوني هانز ماير قد ركز على الموقف السياسي في المسرحية بشكل أساسي مما جعله ينصرف عن الجماليات المسرحية ويقدم عرضاً خشباً ، ولكن ذا مضمون سياسي كبير .

إن ستيروان في مسرحية ماير قد تكون أي مكان من العالم الثالث ، قد تكون نيجيريا أو الخشبة أو السودان أو أي مكان فكري من العالم الثالث .

لقد قدم كل منها وجهة نظر في النص مختلفة عن الآخر ، فقد ركز أحدهما على الجماليات والآخر على تفسيره التقديري للنص ، ولا يكفي أن تقدم علماً فنياً جيلاً لا يقول شيئاً ، كما لا يكفي أن تقدم معللاً خشناً يقول كل شيء ؛ ولكن علينا أن نقدم هذه الخشونة في إطار جميل ومن خلال طبيعة لعبة الفن الحقيقية .



في مفهوم الفيلم التسجيلي

سمير فريد

الدوكيومنت في اللغة الانجليزية حسب قاموس أكسفورد للعربية والانجليزية الصادر عام ١٩٧٢ هي الوثيقة المكتوبة أو المستند الكتابي أو الدليل الكتابي ، والدوكيومنتاري هو العرض المدعم بالوثائق ، أي الألة والبراهين .

والدوكيومنتاري فيلم قاموس أكسفورد للانجليزية الصادر عام ١٩٤٨ هو الفيلم الذي يتناول بعض مظاهر الحياة الانسانية أو النشاطات الاجتماعية . ولا يزال هذا هو تعريف القاموس حتى طبعة عام ١٩٨٢ .

الدوكيومنتاري يتناول مظاهر الحياة بصفة عامة انسانية أو غير انسانية بمعنى حياة الحيوانات والطيور والزواحف أيضا ، بل والجماد وفي قاموس لونغمان للانجليزية الأمريكية الصادر عام ١٩٨٣ أن الدوكيومنتاري هو الفيلم أو برنامج الراديو أو برنامج التلفزيون الذي يقدم الحقائق (فاكس) ، وهو الفيلم المناقش للفيلم القصصى (فيكشن) . والفن فيكشن في قاموس لونغمان تعني كل ما ليس شعرا أو مسرحية أو قصة أو رواية في الأدب (أي الشعر) ، وفي نفس القاموس أن كلمة فيكشن تعني القصص أو الروايات التي لم تحدث في الواقع ، وبالتالي لمعنى فيكشن الفيلم الذى يصور ما يحدث في الواقع نقرأ .

وقد بدأت السينما في مصر عرضا وتصويرا بداية تسجيلية كما في أغلب بلاد

يختلف العلماء في أيها أسبق سينما التحريك أم السينما التسجيلية . ولكن لا خلاف على أن السينما لم تبدأ رواية .

وبينما لا يوجد خلاف حول مفهوم السينما الروائية أو سينما التحريك ، يوجد خلاف حول مفهوم السينما التسجيلية ، وخاصة في أدبيات النقد السينمائي العربى .

لقد كان العرض السينمائي الأول المفتوح للجمهور في ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ في باريس مكونا من عشرة أفلام من الجنس الفني الذي نطلق عليه الفيلم التسجيلي ، وهي أفلام لومير الكلاسيكية للمروقة مثل خروج العمال من المصنع ووصول القطار إلى المحطة وغيرها .

وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين كانت هذه الأفلام تسمى بمسميات مختلفة ، فمن قائل أنها أفلام الأحداث أو الموضوعات الراحنة أو الرحلات أو الحقائق أو المعلومات أو الوثائق (دوكيومنتاري) - وفي العقد الثانى أثناء الحرب العالمية الأولى بدأت تسميات بوبيات الأخبار (نيوز ريلس) والحقيقة (كينو براندا) كما أطلق عليها فيرتوف بالروسية .

ورغم أن أغلب المراجع تعتبر أن تسمية الفيلم التسجيلي بهذا الاسم استخدمت لأول مرة في مقال جريسون الشهير عن الفيلم الأمريكى « مونا » اخراج فلاهرت عام ١٩٢٦ ، إلا أن الكلمة استخدمت قبل ذلك مرارا . ولعل الأصح القول بأن اختيار

جريسون هذه الكلمة ، أدبيات النقد الانجليزى (أى المكتسوب بالانجليزية) ، ونظرا لدوره البارز في تطور السينما التسجيلية جعل منها الكلمة السائدة .

وحتى بعد جريسون لم تصبح كلمة تسجيل هي الوصف الوحيد لذلك الجنس من الأفلام . ففي الأربعينيات استخدمت في الانجليزية أيضا « كلمة فيلم الحقائق (فاكيتوال) وكلمة فيلم المعلومات أو الاعلام (انفورميشان) ، وحتى الثمانينيات نجد أيضا كلمة فن فيكشن فيلم . وسوف نقصر في البحث عن مكان الكلمات في الانجليزية والعربية نظرا لارتباط العربية بالانجليزية والفرنسية بصفة عامة ، وليس باللغة الروسية أو الهندية أو الصينية أو أى من لغات العالم الأخرى .

تنتج الأشرطة التي تناسبنا وترد لبعض الأشرطة التي تصلح لنا إلى مصادرها الأجنبية .

٢ - ونعمل للصناعة ، تأخذ بيدها صغيرة في مصر حتى نذكر وتشابه الصناعات الكبرى في الخارج .

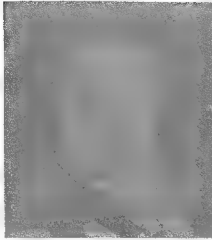
٣ - ونعمل لاداء وظيفة عامة هي استخدام أقوى سلاح عصري للاعلان عن محاصيل البلاد الزراعية وعن منتجاتها الصناعية وعن تجارها التي نرجو أن أن تنسج يوما بعد يوم .

٤ - ونعمل خصوصا لأداء مهمة ذات صفة عامة تسوقنا في حياة هذه الشركة بقوة اقتصادية وهي السينما سلاح عصري للتعليم لا غنى لمصر عن استخدامه في ارشاد سواد الناس ما يرشاد ارشادهم اليه حتى تنزول الأمانة ، وفي تعليم الطلبة والتلاميذ في مدارسهم أسوة بالمدول الأجنبية الراقية ، وفي افادة الخاصة بتعريفهم أشياء قد لا يعرفونها قبل أن يروها فوق اللوحة البيضاء .

٥ - ونعمل أيضا المقاومة الدعاية الفاسدة في الخارج ضد مصر والمصريين ولأفادة أحوالنا ومشورتنا المصرية في صورتها الحقيقية .

وفي كتاب « السينما » لأحمد بدرخان الصادر عام ١٩٣٦ نجد الإشارة الوحيدة إلى الفيلم التسجيلي في مقدمة الكتاب حيث يبدو بوضوح أيضا مفهوم الفيلم التسجيلي باعتباره الفيلم التعليمي . يقول بدرخان « والسينما لا يقتصر بمجهودها على سرد القصص والروايات بل لها مكانة عظيمة في ميدان العلوم والفنون . لأن القيمة التعليمية في الصورة أقوى منها في الكتابة والقراءة ، فيواسطة السينما عرضنا كيف تعيش الحشرات في أحجارها والحوانات المفترسة في أدهالها والاسماك في قاع البحار وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات والتفاعلات الكيميائية وجمال العناصر المتبلورة . »

ويجتم بدرخان مقدمة كتابه قائلا « والسينما لعبت وتلعب دورا هاما في تعليم الكبار والناشئين بأفانها التعليمية . أما الجرائد السينمائية التي تكمل لنا مهمة الصحافة ، والتي بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة ، فهي أداة صالحة لنشر



التعليم الهامى

بها ، ولو أغلقت أحوال الأمراض في مستشفياتنا المعروفة من الناس ، ولو أخذت صور الوقاية منها بأشخاص معروفين من أهمية الاجتماعية المصرية لكان العرض في اللوحة البيضاء أعمق أثرا في نفوس الناظرين . »

٤ - ولذا نعتقد أن مهمة شركتنا التعليمية في صنع الأشرطة وفي عرضها تجعلها شركة من الشركات التي تزدى خدمات ذات منفعة عامة وترشحها بحق لأن تقوى هذه المهمة في مدارس الحكومة بالاتفاق مع وزارة المعارف المعنوية وفي المدارس الأهلية بالاتفاق مع إدارتها . وقد حشد طلعت حرب أهداف شركة مصر للتمثيل والسينما على النحو الآلى :

١ - نعمل حتى لا نخضع لقوة السينما التي تأتينا من الخارج حسب أحكام الخارج وأذواقه دون أن يكون لنا قوة قوية



محمد خان

العالم ، وفي أقدم كتاب بالعربية عثرنا عليه ، وهو كتاب فجر السينما للدكتور محمود خليل راشد^(١) ، نجد حديث المؤلف عن السينما التسجيلية يرتبط بالقيام التعليمي ، فيقول « استعمال الصور المتحركة في الوقت الحاضر يكاد يكون قاصرا على التسلية ولكن الأفكار متجهة إلى استخدامها في التعليم » .

ويقول الدكتور راشد « لسنا في حاجة إلى بيان أهمية السينما في التعليم إذ أن قيمتها فيه لا تقدر . فهي يجب استخدامها في تعليم الفلاح الأمى أحدث طرق الزراعة والآلات الزراعية التي تستعملها الأمم الراقية كالولايات المتحدة (١) ويجب استخدامها في تعليم الطب ففي بعض الأوقات تتاح لجراح فرصة إجراء عملية فريدة في بابها فأمثال هذه العملية يجب أن ينتفع بها طلبة الطب في كل مكان وكل وقت ، ويجب استخدامها في تدريس الجغرافية فسيلا لا شك فيه أن التلميذ يفهم من الصور التي تمثل القطبين وميمنية الإنسان والحيوان فيها ما لا يفهمه من قراءة كل ما كتب الكاتبون عنها » .

وفي خطاب طلعت حرب في افتتاح شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥ نجد أيضا مفهوم الفيلم التسجيلي تعليمي ، ولكننا نجد أيضا مفهوم واضح لسدور الفيلم التسجيلي في السدعاية السياسية .

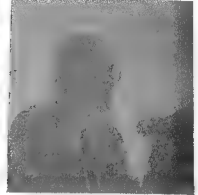
قال طلعت حرب في خطابه « الرواية وإن كانت هي العامل الأقوى في حياة السينما ، إلا أننا لا نستطيع أن نعفى فيها وأسنانا ما زالت في هذا الميدان طرية ، وإذا طرحنا الرواية من عملنا وقتيا ، فمأذا نحن صانعون :

١ - « هنا مناظر مصر الطبيعية » . « وهناك آثار الأجداد قائمة » .

٢ - « فضلا عن أن الصناعات المصرية في ذاتها في حاجة إلى أن يعلن عنها في الداخل والخارج ، وأي شيء أوقع في الاعلان عن صناعة مصرية أو غير مصرية من اظهارها في شريط سينما يعد لها خاصة » .

٣ - « وهناك الصحة العمومية ومقاومة الأمراض التي تعرض البلاد للاصابة

السلام بعرضها أفلاماً عن أهوال الحروب .
ويجدر بي أن أذكر في هذا المقام ما قاله لينين
عن قوة السينما الإيجابية « السينما أهم
ما تعتمد عليه روسيا في نشر دعايتها
السياسية » . وهكذا أصبحت السينما أقوى
فن معبر وأشد الفنون تأثيراً في الجمهور ،
وأكثرها قدرة على تقديم بروجرام حافل
متنوع ^(١) .



وفي كتاب « الصور المتحركة » لمحمد
عبد الغادر المازني الصادر عام ١٩٤٨
لا توجد أي إشارة إلى الفيلم التسجيلي رغم
وجود فصل صغير عن أفلام التحريك .
كذلك لا توجد أي إشارة إلى الفيلم
التسجيلي في كتاب « الطريق إلى السينما »
لمحمد كامل إبراهيم جمعة عام ١٩٥٠ ،
وكتاب « فن الفيلم » لمصطفى حسنين عام
١٩٥١ ، وكتاب « صناعة السينما » لطلبة
رضوان عام ١٩٥٢ .

ولعل أول مقال عن السينما التسجيلية
بالعربية هو مقال سعد نديم في كتاب
« السينما لغة القرن العشرين » الصادر عام
١٩٤٩ وفيه يكتب تحت عنوان الأفلام
الثقافية أن الأفلام القصيرة التي تعرض عادة
قبل فترة الاستراحة يمكن تسميتها الأفلام
غير المسرحية . ويستخدم سعد نديم في
مقاله كلمة دوكيومنتاري بالهروف العربية
دون ترجمتها ، ولا يوضح المقال الفرق بين
أفلام الدوكيومنتاري والأفلام القصيرة
والأفلام الثقافية .

وفي كتاب « فن الفيلم » يذكر مصطفى
حسنين في المراجع كتاب بول روث
الكلاسيكي « الفيلم التسجيلي » ، وترجمه
« الفيلم السجل » ، وربما تكون هذه أول
محاولات لترجمة الكلمة الانجليزية
دوكيومنتاري إلى اللغة العربية ، رغم أن

متن الكتاب ذاته يتناول من أي حديث عن
السينما التسجيلية كما أشرنا .

ولعل فريد المزاوي هو أول من استخدم
كلمة تسجيلية في كتابه « مبادئ الفنون
والعلوم السينمائية » الصادر عام ١٩٥٩ .
يقول المزاوي تحت عنوان الفيلم التسجيلي
« حاول الإنسان دائماً أن يصف لأخيه ما رآه
وهو بعيد عنه ، والسينما تسمح لنا بتقديم
نوع من الأفلام يسمى الفيلم التسجيلي ،
وهو على نوعين الفيلم الاخباري الذي
يتطلب من خرجا كثيراً من الذكاء والدراسة
الثامة بالمناظر التي يريد وصفها . وهذا
النوع لا يستفيد من التسهيلات
والامكانيات الفنية التي تقدم عادة للأفلام
الترفيهية الطويلة من آلات ورووس أموال
وحسن استغلال يكفل لمتجسه استعادة
ورأسماله . وغالباً ما يقوم المخرج نفسه
بالتصوير علاوة على الأبحاث التاريخية
الجغرافية قبل التصوير وبعد التوليف وحتى
عند العرض » .

والنوع الثاني من الفيلم التسجيلي عند
المزاوي الجريدة السينمائية وهي كما يقول
« بخلاف الفيلم الاخباري - تستفيد كثيراً
من المستحدثات السينمائية ومن رؤوس
أموالها . تنتشر شركات كثيرة في عمل
جريدة واحدة اسبوعية لها عدة مراسلين في
جميع أنحاء العالم ، يصورون الحوادث

ويرسلونها إلى ادارتهم الرئيسية التي تقوم
بالتوليف وإضافة الصوت وتوزيع النسخ
حول العالم . ومن المعلوم أن هذه النسخ
تختلف باختلاف البلاد المرسل إليها حيث
يضيفون بعض المناظر الخاصة بتلك
البلاد . هذا في هوليوود أما في البلاد
الأخرى ، صغيرة كانت أم كبيرة ، فإن
الجريدة السينمائية المحلية تعتبر أحسن
وسائل التوجيه والأرشاد فغزو باعانات
حكومية ضخمة تمكنتها من الاستمرار في
العمل » .

ويهتم المزاوي الجزء الخاص بالفيلم
التسجيلي في كتابه قاصداً « أما المجلة
الاخبارية فإنها تتوقف بين النوعين السابقين
وأشهر هذه هذه المجلات هي مجلة
« سير الزمن » ، وهي عبارة عن سلسلة
أفلام اخبارية صغيرة ومستقلة تعالج مسائل
حديثة لا يزيد كل موضوع في معالجته عن
دقيقتين على وجه التقريب . وموضوعات
هذا النوع من الأفلام تقترب من الريبورتاج
الخاص بالمجلات الاسبوعية أكثر من
الاخبار الخاصة بالجرائد اليومية » .

وفي الجزء التالي مباشرة من كتاب المزاوي
وتحت عنوان الفيلم التسجيلي نرى مرة
أخرى مفهوم الفيلم التسجيلي كفيلم
تعليمي ، أو بالأحرى الخلط بينهما ، إذ
يذكر أن هناك أربعة أنواع من الأفلام

التعليمية هي الأفلام التربوية التي تعاون المدرس في الفصل ، والأفلام الثقافية التي « غالباً » ما تخدم النواحي الجغرافية أو السياحية أو الموسيقية أو تخطف الفنون التشكيلية أو تبحث في شؤون الأسرة أو المجتمع » ، والأفلام الدعائية « وكان لها أثرها الفصاح أثناء الحروب والثورات الأهلية » ، ثم أفلام الدعاية التجارية .

وقد ذاعت كلمة التسجيلية في أدبيات النقد السينمائي العربي في الستينيات ، كترجمة لكلمة دوكيومنتاري ، ومع ذلك نجد في معجم أحد كامل مرسى ويجدى وبعية المصادر عام ١٩٧٣ كلمة الفيلم التسجيلي وبمعناها بين قوسين « الوثائقي » ، وفي نهاية التعريف بالكلمة أننا يمكن أن نطلق على هذا الجنس الأفلام السينمائية أيضاً أفلام المعرفة .

وكلمة تسجيل لا وجود لها في اللغة العربية ، ففي المتجد سجل بمعنى صب الماء وسجل بمعنى المباشرة وأسجل بمعنى أكثر له العطاء وتساجلاً بمعنى تباري أو والسجل بمعنى دلو الماء ويقال أعطاه سجله كم كذا أي تعييه والحرب بينهم سجل أي تارة لهم وتارة عليهم وعين سجلول بمعنى شذيرة الدمع ونافذة سجلاء أي عظيمة الضرع والمسجل المباح للجميع وسجل الكتاب أي قراءة متصلة والسجل جمع سجلات هو كتاب المهود أو كتاب الأحكام الذي يكتب فيه القاضي صورة الدعاوى والحكم فيها وصكوك المباحات ونحوها تبقى محفوظة عنده .

الكلمة العربية إذن مشتقة من السجل جمع سجلات الأحكام أي الوثائق المحفوظة . والوثيقة في المنجد هي ما يعتمد به أو ما يعتد به .

وبالعودة إلى معجم الفاظ الحضارة الحديثة ومصطلحات الفنون الصادر عن معجم اللغة العربية عام ١٩٨٠ نجد الترجمة العربية لـ ٥٨ مصطلحاً من مصطلحات السينما ، ولكن ليس من بينها مصطلح الفيلم التسجيلي .

وإذا كان تعبير دوكيومنتاري قد استقر في الإنجليزية منذ أن استخدمه جيرسون وروث ، فإن تعبير التسجيلية قد استقر في العربية وخاصة بعد أن ترجمة صلاح التهامي كتاب جيرسون الرئيسي ، وبعد أن أصبح هناك المركز القومي للأفلام التسجيلية ، واتحاد التسجيليين المصريين ، واتحاد التسجيليين العرب ، والمهرجان القومي للأفلام التسجيلية وغير ذلك .

ولكن مفهوم الفيلم التسجيلي لم يستقر استقرار التعبير ، وبخاصة في النقد السينمائي العربي .

إن وجود ثلاث كلمات ترجمة للكلمة الانجليزي في معجم أحد كامل مرسى ويجدى وبعية لا يمثل مشكلة ترجمة ، وإنما مشكلة عدم وضوح مفهوم الفيلم التسجيلي . وأكبر ما يبدل على ذلك اتجاه المعجم الذي يمثل خلاصة النقد السينمائي العربي حتى حين صدوره إلى تسمية الأفلام التسجيلية أفلام المعرفة ، فكل فيلم يعبر

عن معرفة ، ويستهدف توصيل هذه المعرفة ، وليس الفيلم التسجيلي . كما أن استخدام كلمة معرفة يجهلنا إلى مشكلة أكبر عن مفهوم المعرفة ، وليس للمعرفة مفهوم واحد .

ومشكلة عدم توضيح وتحديد المفاهيم في النقد السينمائي العربي لا تقتصر على مفهوم التسجيلي . فهناك من يخلط بين الفيلم والسينما ، وبين دار العرض والغن السينمائي ، وبين اللغة والأسلوب ، وبين الجنس الفني ، والشكل الفني ، وبين موضوع الفيلم ومضمونه . ولا نستطيع المساعدة في تحديد وتوضيح مفهوم الفيلم التسجيلي دون تحديد وتوضيح كافة المفاهيم المستخدمة في النقد السينمائي العربي . فالفيلم التسجيلي جنس من أجناس الفن السينمائي وليس فنًا قائمًا بذاته .

السينما هي دار العرض السينمائي وما تعرضه من إنتاج على أو مستورد ، أي الانتاج والتوزيع والعرض . والفيلم السينمائي هو النتاج المعبر عن الفن السينمائي كما تعبر المسرحية عن الفن المسرحي واللغة عن فن التصوير والتمثيل عن فن النحت . وللفن السينمائي لغة في التعبير الفني هي اللغة السينمائية ، ولكل فنان سينمائي أسلوبه الخاص في استخدام هذه اللغة .

وكما تنقسم لغة الادب إلى أجناس مثل القصة والمسرحية والفصيدة والمقال ، وتنقسم لغة الموسيقى إلى أجناس مثل السيمفونية والوبرا والباليه والاغنية ، وتنقسم لغة السينما إلى أجناس الروائي والتسجيلي والتحريري . وفي رأي أننا نستطيع في النقد السينمائي العربي وبعد شيوخ استخدام كلمة تسجيل ترجمة لكلمة دوكيومنتاري أن نضيف جنساً رابعاً هو الفيلم الوثائقي في وصف الأفلام الذي تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

إن هذه الأفلام المكونة من لقطات سبق لأغراض مختلفة تسمى في اللغات الانجليزية والفرنسية والروسية وغيرها افلام الارشيف أو افلام المونتاج أو الأفلام المجمعة ، وهي تسميات وصفية تسم بالسطحية ، وتعامل هذه الأفلام باعتبارها شكل من أشكال الفيلم التسجيلي ، بينما

الفن السينمائي في ذلك عن غيره من الفنون ، كما لا يختلف الفيلم السينمائي عن غيره من الأعمال الفنية من حيث وجود العناصر الثلاثة المكونة للعسل الفني وهي الشكل والموضوع والمضمون .

وفي إطار هذا التحديد لمفاهيم الكلمات المستخدمة في النقد السينمائي ، نستطيع أن نحدد مفهوم الفيلم التسجيلي الذي يشوبه الاضطراب والغموض أكثر من أي جنس آخر بين أجناس الفن السينمائي . ولعل أول ما يجب مناقشته العلاقة بين الفيلم التسجيلي والوقت الذي يستغرقه في العرض .

فهناك ارتباط شائع بين الفيلم التسجيلي والفيلم القصير رغم أن هناك أفلاماً قصيرة من كل أجناس الفن السينمائي ، ولا يوجد أي ارتباط منطقي بين مدة عرض الفيلم وبين جنسه الفني ، وكما توجد أفلام قصيرة من كل الأجناس ، توجد أفلام طويلة من كل الأجناس أيضاً .

وهناك ارتباط شائع آخر بين الفيلم التسجيلي والفيلم التعليمي بينما يمكن إنتاج أفلام تعليمية من كل أجناس الفن السينمائي ، فالتعلم أمر يتعلق بالهدف من الفيلم ، وليس بجنس الفيلم . وهذا الارتباط يماثل الارتباط لشائع بين أفلام التحريك وأفلام الأطفال ، بينما أفلام الأطفال من كل الأجناس ، ولا توجد علاقة بين الجمهور الذي يتوجه إليه الفيلم ، كالأطفال أو العمال أو الفلاحين وبين جنس الفيلم . ومماثل الارتباط بين أفلام المسواة والأفلام من مقاس ٨ م و ١٦ م ، بينما أفلام المسواة من كل المقاسات ، ولا توجد علاقة بين احتراف صانع الفيلم أو عدم احترافه ، وبين مقاس الفيلم .

وهناك ثالثاً تقسيم شائع للأفلام التسجيلية إلى أفلام أثار وأفلام مسيحية وأفلام موسيقى وأفلام فنون تشكيلية وغيرها ، مما يجعل من كل موضوع يتناول الفيلم التسجيلي جنس قائم بذاته ، وهو خطأ فادح رغم شيوعه ، إذا لا توجد علاقة بين موضوع الفيلم وجنسه الفني . وخاصة أن كل شيء في العالم ، وكل مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية يمكن أن يكون موضوعاً لأي عمل فني من أي جنس وبأي لغة . ولا يعقل منطقياً أن نتعامل مع كل

موضوع باعتباره الأفلام التي نتناوله تمثل جنساً فنياً .

الفيلم التسجيلي هو الفيلم الذي يتعامل فيه الفنان مع العادة الحية ، والحياة هنا لا تتعلق بموضوع التصوير ، فقد يكون الموضوع جهاداً مثل الأثار أو اللوحات أو التماثيل ، ولكن المقصود بالمادة الحية الصورة حصيصاً للفيلم . وهذا ما يفرق على نحو جذري بين الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي ، الذي يتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة ، وقد تستخدم في الفيلم للتعبير عن عرض جديد تماماً .

وكما أن هناك أنواعاً للفيلم الروائي مثل المأساة والفارس والميلودراما والكوميديا كما فن الفن المسرحي ، وهي لا ترتبط بالموضوع كأن يكون الفيلم عن الحرب أو الحب أو مشاكل الأسرة أو غير ذلك ، توجد أيضاً أنواعاً للفيلم التسجيلي لا ترتبط بالموضوع سواء كان عن لوحة أم مصراع لم غير ذلك ، وهذه الأنواع هي الجبر والحديث والتحقين والمقال والبحث والاعلان كما في الصحافة تماماً .

ولغة السينما مثل لغة الأدب من حيث امكانية استخدامها في التأليف أو الترجمة ، ومن حيث امكانية استخدامها في كتابة الشعر أو النثر . فهناك أفلام تثرية من كل أجناس وأنواع ومذاهب الفن السينمائي ، كما أن هناك أفلاماً شعرية أيضاً . وهناك أفلام مؤلفة ، وأخرى مترجمة تترجم رواية أو مسرحية من لغة الأدب إلى لغة السينما .

وتختلف الأفلام التي يترجم فيها صانع الفيلم عملاً فنياً من لغته إلى لغة السينما عن الأفلام التي تسجل العرض المسرحي أو الأوبرالي على شريط الفيلم كما هو ، بل ومن موقع عين المتفرج المسرحي دون استخدام اللقطات الغربية ، أو أي من مفردات اللغة السينمائية ، ومع الاحتفاظ بنفس التوثيق ، وفتح وقفل ستارة المسرح .

ولا تعتبر هذه الأفلام ، وكذلك الأفلام العلمية التي تسجل العمليات الجراحية وما شابه ذلك من جنس الفيلم التسجيلي أو أنواعه ، فالكاميرا والشريط في هذه الحالة مجرد أداة للتسجيل مثل المطبعة ، بالنسبة للكتاب ◆

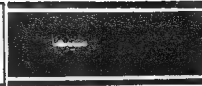


تختلف عن الفيلم التسجيلي اختلافه عن الفيلم الروائي وعن فيلم التحريك .

إن الفيلم الروائي ليس الفيلم القصص ، فكل الأفلام روائية وتسجيلية وغريكية يمكن أن تروى قصصاً ، ولكن الفيلم الروائي هو الفيلم الذي يستخدم الممثلين والمشكلات في التعبير . والفيلم التسجيلي هو الفيلم الذي يصور موضوعاً دون الاستعانة بالممثلين أو المشكلات . والفيلم التحريك هو الفيلم الذي يستخدم تحريك الحفوط أو الدمى أو غير ذلك من الأشياء . ولا توجد علاقة بين هذه الأجناس الثلاثة من الفن السينمائي وبين الاسلام التي تتكون من لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

اللقطات التي صورت لأغراض مختلفة مادة خام مثل الصلصال أو الحجر بالنسبة للنحات ، أو الدعابة بالنسبة لفنان التحريك ، أو الممثل بالنسبة لفنان الفيلم الروائي أو المادة الحية بالنسبة لفنان الفيلم التسجيلي . ولذلك أرى أن كلمة وثائقي في اللغة العربية ، وبالتالى في النقد السينمائي العربي وهي الآن مجرد مرادف لكلمة تسجيل هي الكلمة التي يمكن أن تصف بها هذا الجنس من الأفلام .

وكما تنقسم اللغات الفنية إلى أجناس ، تنقسم الأجناس الفنية إلى مذاهب كالواقعية والتعبيرية والسوربالية والواقعية الاشتراكية وغير ذلك من المذاهب ولا يختلف



أحلام هند وكاميليا

عندما يتحول الواقع المر إلى فن جميل

أحمد عبد الله

يحاول محمد خان الإجابة على كل هذه التساؤلات من خلال تتبعه لحياة كل من هند وكاميليا اللتين تعملان كخادمتين ، وقد صاغ ذلك درامياً فيها يشبه البيومات حتى أنه يصعب على المثقلى أن يحكى الفيلم أو يقوم بتلخيصه . ومحمد خان يبدأ فيلمه بتقديم الشخصيات ، الواحدة تلو الأخرى ثم يدخلنا في التفاصيل بعد ذلك . ففى أول مشهد يقدم هند (تؤدى الدور هابذة رياض) وهى فى مرافقة مهندسها فى الملاهى ، نراها وهى تراقب طفل الأسره وهو يلعب ، وينتهى هذا المشهد السريع البالغ بحملة حوار تقوفا هند للطفل تعبر من خلالها عن احساسها بالمفرمان حين تقول (يا بختك يا سيدنى) . وفى المشهد التالى يقدم لنا محمد خان الشخصية الرئيسية الثانية وهى كاميليا (تؤدى الدور نجلاء فصحى) حيث نراها تعيش فى أحد البيوت المتواضعة جداً مع أمها لتتعرف من خلال الحوار الذى يدور بينهما أنها هى التى تنفق عليه وعلى أولاده وزوجته ، وفى المشهد التالى نتعرف على حيد (أداء أحمد زكى) حيث نجده يعمل سائقاً ، ثم يتضح أنه لص وهو على علاقة بهند من ناحية أخرى . ومن خلال تباين الأحداث لنا نتعرف أكثر على هند وكاميليا ، فهما من الشخصيات الموطونة الواقعة تحت برائن الفقر والعلف ، والاضغوط الاجتماعية والنفسية ، مع تمرض كل شخصية للأوان من الغهر والاستغلال . وعلى الرغم من كل ذلك فلكل شخصية احلامها وتطلعاتها التى تميزها عن الأخرى .

فندج مثلاً أن كاميليا شخصية متمردة بطبعها ، طموحة أكثر من اللازم ، جريئة ومستدامة إلى حد بعيد ، وهى صفات جعلت منها شخصية قوية استطاعت أن تقود هند وتوجهها وتذللها عن مصالحها معاً . وكاميليا من البداية وهى تتعرض لاستغلال أخوها وتعالى من وضعها الطبعى وتحلم بوضع اجتماعى أفضل . وعلى الرغم من ذلك فقد ظلت لفترة طويلة لا ترضى عملها كخادمة ، وهى لديها الرغبة فى أن تعيش طليقة غير مكبله . وتسمى إلى الخلاص من استغلال أخوها لزواجها من رجل يكبرها فى السن وله اخذاء ، لتضاج بأنه رجل بخيل بالأضافة

فهى تلك الشخصيات البسيطة الفقيرة الموطونة ، التى تتعرض غالباً لعوامل قهر سواء أكانت عوامل اقتصادية أو اجتماعية ، ولكن هذا لا يثنى أن هذه الشخصيات علاقات مع أفراد المجتمع .

وعلى ذلك فإن معظم شخصيات محمد خان التى تعاملنا معها على أنها شخصيات هامشية إنما هى فى الحقيقة شخصيات تعيش على هامش المجتمع باستثناء شخصية عمر (قام بأداء الدور فاروق الفيشاوى) فى فيلم مشوار عمر فهى تعد شخصية هامشية حسب المفهوم الصحيح .

وهما هو محمد خان يواصل اهتمامه بهذه النوعية من الشخصيات حيث قدمها لنا مرة أخرى فى آخر افلامه (احلام هند وكاميليا) . وكما هو الحال فى فيلم (الحريف) فإن محمد خان يقدم لنا قطاعاً من المجتمع يعيش بأكمله على الهامش . بمعنى أنه جعل كل شخصيات الفيلم من الشخصيات التى تعيش على هامش المجتمع مع التركيز على خادمتين تعملان فى حى مصر الجديدة . وكما هى عادة محمد خان فإنه يهتم هنا بالتفاصيل الدقيقة فى حياة هاتين الخادمتين عواولاً أن يوضح فى أصماقها للتصرف من قرب على طبيعة هذه الشخصيات . كيف تفكر ، عما تمنى ، ما هى احلامها ، هل لها طموحات ، هل لها أطماح ، ما هو حجم الخير والشرى داخلها ، هل هى شخصيات عجيبة ، هل هى شخصيات سوية . الخ .

بعد محمد خان واحداً من أهم المخرجين المصريين الذين ساهموا بشكل أو بآخر فى تطور السينما المصرية شكلاً وموضوعاً . وذلك فى فترة السبعينات والثمانينات . ولا شك فى أن محمد خان أصبح له طابعاً مميزاً ومدافاً خاصاً فى وسط عشرات المخرجين المصريين الذين لا لون لهم ولا مدافاً . والمتابع لمعظم افلام محمد خان سيجدانه مهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالموضوع والأحداث ، وبمعنى أكثر تحديداً فإن ما يثيره كمخرج فى المقام الأول هو الشخصية ثم يحن دور الموضوع والفضاء التى يطرحها ، واتى بفجرها من خلال الشخصية التى اختارها .

فى نفس الوقت لمحمد خان اهتمام خاص بالشخصية البسيطة التى تعيش على هامش المجتمع ، واتى سبق أن قدمها فى افلام (طائر على الطريق - الحريف - مشوار عمر - نص أرنب) .

وقد كان لمحمد خان الفضل فى الاهتمام بتلك النوعية من الشخصيات التى تعيش على الهامش . ولكن يبدو أنه حدثت خلط غير مقصود من السدين تناولوا هذه الشخصيات حيث اطلقوا عليها خطأ وصف الشخصيات الهامشية ، وتلك تسمية خاطئة حيث أن هناك اختلافات كثيرة بين الشخصية الهامشية وتلك الشخصية التى تعيش على هامش المجتمع . فالشخصية الهامشية هى الشخصية التى تقتصد إلى القدرة على التواصل وإنشاء علاقات حميمة مع أفراد المجتمع ، كذلك نجد أن الشخصية الهامشية تفتش فى الروصل إلى التوازن بين الذات والمجتمع الخارجى . أما الشخصيات التى تعيش على هامش المجتمع



إلى أنه يسيء معاملتها بل والأكثر من ذلك نجده ينظر إليها نظرة طليقة حيث يعاملها باعتبارها خادمة ، حتى في علاقته الجنسية بها نجده يعاملها بفظاظة ، وتحول العلاقة الجنسية بينها إلى - من وجهة نظره - نوع من الحق ، فله أن يحصل عليه في الوقت الذي يشاء ، وعليها أن تعطيه حقه في الوقت الذي يحدده هو وبأسلوب الذي يترفيه هو بغض النظر عن أية أحاسيس خاصة بها .

وينتهي الأمر بهروبها - أي كاميليا - من هذا الزوج الفظ والعيش بمفردها مفضلة عليه حياة التشرد بدلا من الاستقرار في مكان مع إنسان لن يحقق لها إلا مزيدا من العبودية والذل .

وكاميليا هذه مثل الطائر البرى الذي لا يفكر على العيش في مكان واحد فهو دائم الترحال ، وهي كذلك .

ولذلك كانت تهوى التنقل من بيت إلى بيت ، فهي لا تقوى على الاستقرار ، ولا تزيد ذلك .

وأحيانا كانت كاميليا ترتكب أعمالا خاطئة من وجهة نظر المجتمع ولكن كان الأمر يختلف عنها ، حيث تعتبره خطأ مربرا ، فهي تسرق زوجها لأنه يبيع ، وتسرق بعض من المواد التموينية من المنزل التي تعمل فيه من منطلق أن ذلك لن يؤثر على اقتصاديات هذه العائلة الغنية .

وإذا كانت الحياة قد حرمتها من أشياء عديدة فقد حرمتها القدر من شيء حيوي ومهم عند كل سيدة وهي الأمومة ، حيث أنها عاقرة ، ولذلك فعندما تكتشف أن هند حامل تسعد بهذا الحمل وكأنه ينصها ، وتدعوها إلى التسك به ، بعد أن تكرت هند في اجهاض نفسها ، حيث أنها حملت بطريقة غير مشروعة من عييد .

أما هند فهي شخصية أقل تطلعا من كاميليا وطموحاتها محدودة ، مع أنها تعرض لصور من الاستغلال والابتزاز والضيوط مثلها مثل كاميليا ، حيث أنها من البداية مستغلة بواسطة خالها الذي يأبى مع بداية كل شهر ليستولى على مرتبتها كاملا . . . وهي تعاني من عملها كخادمة ، فساما يتم استنزافها لدى أية عائلة تعمل لديها من خلال العمل المضى ، أو تقليل العمل لدى

وعلاقة هند وكاميليا علاقة صداقة حميمة من نوع خاص أساسها الحب الفطري والتعاطف الصادق الذي لا يمكن أن ينشأ إلا بين شخصيتين تنتميان إلى عالم واحد . ولكن هذه العلاقة تتجاوز مرحلة الصداقة التقليدية إلى نوع من العلاقة الخاصة جداً التي تربط كلا منيها بالأخرى حتى في الأحلام البسيطة . وفي تقديرى أن محمد خان كان موافقا إلى حد بعيد في أنه جعل الطفلة هي الحلم الحقيقي المشروع الذي يمكن تحقيقه حل الرضخ من كل الظروف التي تحيط بها .

ولأن محمد خان كما قلنا يختار شخصياته أولا ثم ينسج حولها نسيجاً درامياً يطرح من خلاله رؤيته ، فقد اهتم بالي شخصيات بغض اهتمامه بشخصيتي هند وكاميليا بغض النظر عن حجم الدور وساجته حل الشائش . وبالذات عييد الذي جعل منه شخصية إنسانية عميقة التأثير على الرضخ من كونه لخص ، ولكن الفيلم يتعامل معه كأنسان لديه مشاعر وأحاسيس إنسانية ، قد يكون حجم الدور منه أكبر من حجم باقي الشخصيات ، ولكن ذلك كان راجعاً لعدة عوامل أشار الفيلم إلى بعضها . فعييد يقيم ، بلا أسرة ، فلم تعرف له أهلاً وليس لديه بيت مستقل ، ولا صديق حقيقى ، لديه الرغبة في أن يعيش شريفاً ولكنه لا يعرف الطريق إلى ذلك ، وقد يبدو أحيانا أنه نذل ولكنه أحيانا يكون إنساناً ، وقد اتضح ذلك عند قبوله الزواج من هند ، وعندما يحضن

العزب والشقق الفروشة ، حيث لا ينظر إليها على أنها خادمة فقط بل وسيلة للمتعمة إن أمكن ذلك . وهما تجد هند نفسها في صراع فلما قبول العمل الشاق مع الاحتفاظ بشرفها وهي مسألة غير مضمونة أيضاً أو التفرط في شرفها وبيع جسدها وهو طريق سهل للزنا السريع . واللى يحدث أن هند تختار الطريق الصعب ولكنها عمل الرضخ من ذلك تسقط جسدياً مع الشخص الذى أحبه (عييد) من أجل الاحتفاظ به ، وكأنه سقوط مشروع على الأقل بالنسبة لها ، وهند كإنسانة لها تطلعات وطموحات ولكنها طموحات صغيرة ، ولها أيضاً أحلام ولكنها أيضاً أحلام مكبلة بالظروف المحيطة وطبيعة العلاقات السائدة ونظرة المجتمع لها . ويستمر سقوط هند عن جبين بدأ يتحرك في إحداثها وقضية تكبر كل يوم ، ولابد من حل ، والحل هو الزواج من عييد ، وعييد يرفض ذلك في البداية ، ثم تحت ضغط كاميليا يوافق ، وفي طريقه للزواج من هند يتشاجر ويدخل السجن ، ويتأخر الزواج ، ولكن القضية مازالت تكبر مع الزمن . ويخرج عييد من السجن ويتزوج هند ويحقق لها الحلم . ولكن هيهات أن تتحقق كل الأحلام . . .

وتتجب هند طفلة وتطلب من كاميليا تسمية الطفلة فتختار لها اسم أحلام ، حيث تصبح الطفلة هي حلمها الوحيد الذى تحقق .

طفلة في حنان غريب وكأنه يريد أن يعوض الحرمان الذي ذاته من خلالها .

وعندما يعمل في تجارة العملة تجده يعمل لحساب الغروريرضاهم ولكن سرعان ما يتم القبض عليه بعد أن ينشأ به زميله . هذا مع ملاحظة أن معظم الشخصيات الأخرى كان مصيرها مأساوياً ، فنجد سيد شوقي كاميلا وقد اذعن الميرويين ، فأثرو زميل حيد يتم ايداعه السجن هو الآخر .

وقبل دخول عيد السجن يحدث أنه كان يعقد صفقة مع أحد الأشخاص لاستبدال مبلغ من الدولارات بالجنهات المصرية ، ويتأخذ عيد من الرجل الدولارات ويطلب منه الانتظار لحين استبدالها ما يساوي أحد عشر ألف جنيه مصري ، وبالتفعل يقوم حيد باستبدال الدولارات ما يساوي بالجنهات المصرية وفي طريقه إلى ذلك الشخص صاحب هذا المبلغ يجد أن هناك بعض رجال من الشرطة للقبض عليه ، فيهرب ومعه أحد عشر ألف جنيه ، وهناك في بيت كاميلا يقوم بإخفاء المبلغ دون أن يعلم به أحد ، وبالصدفة تمر الطفلة أحلام وهي تلعب في فناء المنزل على المبلغ ويكون بالطبع من نصب حيد وكاميلا . ولأن هذه الثروة هي أكبر من كل تصور لها وأكثر من أحلامها وتطلعاتها ، فهي تحدث لها نوعاً من عدم التوازن ، فنجدها تسرفان في الانفاق بشكل مبالغ فيها وكأنها يريدان أن يعوضا حرمان السنوات الطويلة في خلال لحظات قليلة . وتجد كلا منها وقد تحلت بالمصرفات الذهبية بطريقة ملفتة ، وبقروا للذهاب إلى الاسكندرية ، ويسوق لها القدر سائقاً لاصاً يستطيع بمداونة زميل له تحديدها ونجدهما من كل ما يمكن ، ليضيع كل شيء ما حدا الطفلة التي يبعثان عليها لتفديهما المساعدة من جديد ، فالطفلة هي الحلم وهي الحقيقة الوحيدة التي يجب التمسك بها ، أو هي الحلم الوحيد الذي أصبح مشروعا وفي نتاؤها .

وقد لجأ محمد خان في السيناريو الذي اتفرد بكتائنه هذه المرة ، بلحا إلى أسلوب التعميد لتضيق . سلوك الشخصيات ، ففي أول مشهد من الفيلم نجده يعبر عن حب وإنهار حيد بالملامح لتوضيح الجانب الطولي فيها كاستانة أولاً ، ثم للتعبير عن احلامها البسيطة التي هي عاجزه عن

تحقيقها ، ذلك الحلم الذي تحققة في نهاية الفيلم مع كاميلا ، وفي مشهد آخر تعبّر حيد عن حلمها بالذهاب إلى الاسكندرية ليكون ذلك بمثابة تعهد لسفرها وكاميلا إلى هناك بالفعل . وإذا كان أي عمل درامي لابد أن يحتوى على صراع ، حيث أنه أساس الدراما ، ولأنه لابد أن نضع أيلينا على الصراع في هذا الفيلم ، فإن التماسك لاحداثه سيجد أن الصراع هنا ليس هو الصراع المحسوس التقليدي الذي له اطراف محددة ، بل إنه صراع من ذلك النوع الذي نشعر بوجوده طوال زمن احداث الفيلم ، وليس في مرحلة معينة من النساء الدرامى . فنجد أن حيد أو كاميلا هي طرف الصراع الأساسى والظروف المحيطة والمجتمع كله هي الطرف المقابل ، فهما يتصارعان مع كل الأشياء ومع العديد من الشخصيات بالإضافة إلى صراعها الداخلي من ناحية أخرى ، فالصراع هنا ضد كل أنواع الاستغلال وشق ألوان القهر ، ابتداء من استغلال الأخ لكاميلا والزوال لحيد إلى كل ما يتعرضان له طوال احداث الفيلم .

وقد نجح مصطفى جمه كاتب الحوار في انتقاء الألفاظ والتعبيرات التي تناسب الشخصيات من حيث تكوينها في المقام الأول ، ثم ملائمتها للبيئة التي تعيش فيها الشخصيات . فنجد مثلا أن كاميلا تتميز عن حيد بالحرية والانطلاق من البداية ، فتقول لحيد «أصل صاحب عيشة الحرية هل رأى حيد الوهاب» ، وتؤكد كاميلا هذا المعنى في موضع آخر من الفيلم في مناسبة الزواج حيد إذ تقول «وبنا بدها على حرية» ، ويعبر الحوار أيضا عن تطلعات كاميلا فتقول «طويل عسى نفسى أسكن في العال» .

وتعبّر عن حلم حيد بتحسين الأحوال نجده يردد طوال الفيلم «حارتوق وتعل» ، وعندما يعجز حيد عن التعبير عن حرمانه في الماضي يقول جملة بسيطة جدا وهي «أنا عسى ما كنت صغير» وتكون تلك الجملة مفتاح شخصية .

أما من ناحية الإخراج ، فقد حاول محمد خان - قدر استطاعته - الاستفادة من خصوصية اللغة السينمائية ، وبالذات من ناحية التكوين والزمن السينمائي واساليب

الانتقال ووسائل الربط ، فنجد مثلا وفي المشاهد الأولى ولحظة تقديمه للشخصيات يعطى إحساسا للمشاهد بعدم التواصل بين حيد وخالها من ناحية وبين كاميلا وشقيقها سيد من ناحية أخرى ، ففي المشهد الذي يجمع حيد وخالها نجده بلحا إلى أسلوب القطع باستمرار بينهما دون أن يلتقيا في لحظة واحدة مع جلوس الخال على سلم الحدادين وجلسوها هي داخل المطبخ ، كذلك نجد في المشهد الذي يجمع كاميلا وأخيها سيد في بداية الفيلم إلى كلاً منهما في جانب من الكادر دون أن يلتقيا ويفصل بينهما حائط .

ويستعمل محمد خان شاشة التليفزيون كوسيلة انتقال من مشهد إلى مشهد آخر ، حيث ينتقل من المنزل الفاخر الذي تمجد فيه حيد لحظة عرض أحد الأفلام (الزوجه الثانية لصالح أبو صبح) ينتقل إلى المنزل المتواضع جدا الذي تعيش فيه كاميلا وهم يشاهدون نفس الفيلم ولعل حيد خان أراد أن يشير من خلال ذلك إلى أهمية التليفزيون الذي دخل كل البيوت الصغيرة والغنية منها على حد السواء . ويستعمل محمد خان أسلوب الاقتصاد في الزمن بشكل متميز لاختصار كثيراً من التفاصيل الغير مهمة في أكثر من متوسط في الفيلم ،

اختصار عدة سنوات تجد كاميلا بعدها متزوجة دون الدخول في تفاصيل ، ثم لقاء بين حيد وكاميلا باسم البشارة للتعبير عن مرور زمن طويل ، وبعد دخول عيد السجن في المرة الأولى يحدث اختصار عدة شهور حيث تظهر حيد وقد تضخمت بطنها وظهر عليها الحمل بشكل واضح . أيضا نجد دخول حيد السجن في المشهد الثانية تجد الطفلة وقد كبرت عدة سنوات لتظهر من ذلك أن هناك سنوات قد مرت . وأخيراً بلحا محمد خان إلى أسلوب مزج اللغات في الجزء الأخير من الفيلم للتعبير عن تابع الزمن ومرور فترة غير قصيرة ، حيث نجد حيد وقد عدلت في بوبه أحد دور العرض السينمائي ، وكاميلا وهي تعمل مرة أخرى خادمة بعد عملها لفترة بالغة خضروات .

وقد استطاع محمد خان تقديم فيلماً نستطيع أن نقول أنه واقعي بلعني الصحيح للواقعي ، وقد استفاد إلى حد بعيد بالمكان وجعل منه عنصراً أساسياً ومهما في التعبير عن وجهة نظره ورؤيته للواقع ، بكل ما يصح به المكان من تفاصيل قد تصدم

المشاهد، ولكن الواقع هكذا ولابد أن يتم تقديمه هكذا بدون زيف أو تحجيل، وعلى الرغم من ذلك فإن محمد خان لا يقدم الواقع بالضبط، ولكنه ينقله من الزاوية التي يريدها وبواقعية فنية وليست واقعيه فوتوغرافيا، ومن خلال انطباعه هو، أي أنه مزيج الواقعية بالانطباعية.

وناق إلى عنصر التمثيل الذي هو بالتاكيد أحد العناصر المتميزة جداً في هذا الفيلم، حيث استطاع محمد خان أن يوظفه توظيفاً خلاقاً في أسرار الأسلوب الواقعي لدى اختاره للفيلم ككل، ولا شك في أن دور محمد خان كمخرج لم يبدأ من لحظة إدارته للممثلين فقط، وإنما دوره بدأ من لحظة اختيارهم، وهو بداية اختيار جريء إلى حد بعيد، فوجه نجلاء فتحي أساساً لا يتلائم مع القيام بدور خادمة، ولكن الذي حدث أنه تم تطويعه للقيام بهذا الدور عن طريق المكياج الملائم للشخصية والذي كان بعيداً سن الهرجة والمبالغة، بالإضافة إلى اللباس التي كانت ترتديها وجعل الحوار المناسبة للشخصية وإدارة محمد خان، وأخيراً أداء نجلاء نفسها للشخصية، حيث حاولت على إعطاء الاحساس العام للشخصية وإيقاعها الأدائي والحركي والتلونين في الأداء حسب المواقف ورسوم الشخصية وأبعادها بشكل عام. وكانت نجلاء فتحي جديرة بالجائزة التي حصلت عليها في مهرجان طشقند، ولكن في نفس

الوقت كانت عابدة رياض جديرة هي الأخرى بجائزة، لأن أدائها لنور هند لا يقل جودة عن أداء نجلاء فتحي، فقد استطاعت عابدة رياض توظيف ملاحظاتها وإمكاناتها الأدائية، توظيفاً ملائماً لتكوين الشخصية ذات الاحلام المتواضعة وانكسارها وكم الطفولة الهائلة التي يحتويها.

واتسم أداء أحمد زكي في دور حفيد بالبساطة الشديدة والتلقائية في الأداء، وقد بلغ من فرط حبه للشخصية وانماجه فيها أنه هو والشخصية أصبحا شيئاً واحداً، وكان هذا راجعاً لمأيشته للشخصية وفهمه العميق لأبعادها، ويكفي أجد زكي في هذا الدور أنه استطاع خلق نوعاً من التعامل مع شخصية حيد أو على الأقل تأملها على الرغم من أنه لص.

وبفضل الاختيار السواحي والإدارة الجيدة، استطاع محمد خان التنبؤ بالادوار الثنائية أو المساعدة، وجعلها تقف جنباً إلى جنب مع الأدوار الرئيسية، وبالأدوات عثمان عبد المنعم في دور عثمان الزوج المثالي لكماليا، حيث أداء بشكل متقن جداً، فدرجة أن المرء يحسبه بالفعل مغاؤل أنفاز، وقد ساعده على ذلك نبرات صوته الأجش وتكوينه الجسماني، كذلك أدى كل من محمد كامل وحسن العدل دورهما بشكل جيد ومقنع.

وإذا كان محمد خان استطاع تقديم هذا الفيلم بأسلوب واقعي شكلاً ومضموناً، فقد كان عليه التعامل مع مهنتين ديكور يحدد التعامل مع الواقع، وهذا ما حدث بالفعل حيث تعاون هذه المرة مع انس أبو سيف الذي يحدد تجسيد الواقع في ديكوراتها وبالأدوات التي تعبر عن واقع الطبقات المتوسطة والفقيرة.

والتعامل لديكور فيلم (احلام هند وكاميليا) سيلاحظ أنه ملائم تماماً لبيئة الشخصيات ومستواها الاجتماعي والاقتصادي، ليس من حيث البناء العام للديكور فقط ولكن من حيث التفاصيل داخله والتي قد تظه البض من فرط ثقافته أنه ليس ديكوراً، وهذه قمة النجاح لأي مهنتين ديكور.

محمد خان من المخرجين الذين يميلون التعامل مع الشوارع والأماكن الحقيقية، بعيداً عن البلاطوات، وقد جاء هذا الفيلم ليؤكد من جديد هذه القدرة، حيث صور معظمه في الشوارع وأماكن الأحداث الحقيقية، ومن هنا كانت مهمة حسن نصر مدير التصوير شاقة، ولكنه أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه مدير تصوير على مستوى متميز، ليس فقط في التصوير الخارجي ولكن أيضاً في التصوير الداخلي، وقد كان واضعاً الطامح التمام بين ناحية وشكركي كمونتير وبين محمد خان كمخرج في المحافظة على الإيقاع العام للفيلم والإيقاع داخل المشاهد، وقد تميزت ناعية شكركي بشكل واضح في الجزء الأخير من الفيلم والتي بلغت فيه إلى استخدام المزج بطريقة كلاسيكية ولكنها كانت جيدة.

وعلى الرغم من تلك الصورة الواقعية التي قدمها محمد خان في هذا الفيلم، والتي قد يبعثها البعض صورة قاتمة لا يجب تقديمها، ويعلمها البعض الآخر صورة حقيقية ويؤيد تقديمها، لكن الشيء الذي يصعب الاختلاف عليه، هو أننا أمام عمل فني راق بكل المقاييس، توأمه له مجموعة متفاهمه من الفنانين والفننيين ساهمت في ظهوره بهذا المستوى المتميز، كان وراءه منتج الفيلم حسين القلا، الذي أنتج للسنيما المصرية العديد من الافلام ذات المستوى الجيد. ومن المؤكد أنه لو كان هناك خمسة منتجين مثل حسين القلا لكان للسنيما المصرية شأن آخر





رسالة الأردن

مؤتمر النقد الأدبي الثاني

تقديم د. سعد أبو الرضا

ويمكن أن نوضح ذلك من خلال مناقشة بحثين من البحوث المقدمة ، أما البحث الأول فهو : بين اللغويات والنقد الأدبي للدكتور عبد النبي مصطفى من جامعة دمشق ، ويتألف هذا البحث من قسمين أولهما نظري ، والثاني تطبيقي ، وقد حاول المؤلف في القسم النظري الذي يعتبر مهاداً للقسم التطبيقي أن يرصد « ظاهرة الاهتمام بالاستخدامات الأدبية للغة » التي أصبحت معلماً من معالم التفكير المعاصر ، نتيجة تطور حقل معرفي جديد هو اللغويات التي نضجت نسبياً ، وأصبح توظيفها في الممارسات النقدية أمراً جلياً فيما يسعى بتحليل الخطاب أو الانشاء discourse analysis ، وقد استشهد على ذلك بجهود باحث أنجليزي هو روجر فاوور ؛ من أبرز النقاد اللغويين الانجليز المعاصرين .

ثم أشار إلى أن ظاهرة اللغوي الناقد لا يكاد يخلو منها عصر من العصور أو ثقافة من الثقافات ، وذكر أسماء بعض الأعلام العرب والأجانب في هذا المجال ، ليؤكد الاتصال الوثيق بين اللغويات والنقد .

بل إن هذه الصلة لتزداد تأكيداً بالنظر إلى أن النصوص الأدبية هي مجال اهتمام الناقد ، وهي في الوقت نفسه أهم مجالات اهتمام اللغوي ، حيث يستطيع أن يرصد من خلالها كثيراً من التطورات اللغوية في وجوها المعجمية والصرفية والفونولوجية والصرفية والنحوية والدلالية .

وقد ازداد هذا الاتصال حديثاً ، بما حققته العلوم اللغوية من تطور أصبح نموذجياً ، تخرص العلوم الإنسانية والإجتماعية على استلهامه ، بل إن العلوم البحتة والطبيعية أصبحت تتطلع إلى هذا الاستلهام كما يرى صاحب البحث .

ويمول الباحث على هذا النموذج اللغوي ، مستشهداً بموقف كلود ليفي شتراوس من الأنثروبولوجيا البنيوية في العلوم الإجتماعية ، كما أن نقاد الأدب يحاولون استلهام هذا النموذج لأن مجال

وقد اتجهت البحوث المقدمة وجهتين واضحتين أولاهما نحو الأسلوبيات ، والثانية حول اللسانيات ، وفي ضوء ذلك نوقشت المفاهيم التي توضح هذين المنهجين ، وملاحظاً التي أصبحت لصيقة بمقومات الحداثة في عصرنا ، وأبرز المشاركين الجهود العربية في هذا المجال ، كما حاول بعضهم تقديم نماذج تطبيقية لتحليل بعض النصوص القديمة أو الحديثة من خلال هاتين الوجهتين ، وعرض بعض الملامح التراثية التي تتجلى فيها المناسخ الأسلوبية واللسانية ، كما قلمت وجهات نظر في تطوير البلاغة العربية من خلال ذلك .

من أهم قضايا المؤتمر الفكرية :

وقد كشفت هذه البحوث المقدمة ، وما دار حولها من مناقشات خلال أيام المؤتمر واللقاءات الجانبية بين المشاركين عن تطور في أساليب تفكيرنا بتوجيهها للأخذ بأسباب البحث الموضوعية ، وجديّة معالجة قضايا الأدب والنقد واللغة بصورة تشر بتأنيج طيبة لتطوير واقعنا الفكري والحضاري ،

في الفترة من ١٠ - ١٣ يوليو تموز سنة ١٩٨٨ انعقد في جامعة اليرموك بمدينة إربد بالأردن مؤتمر النقد الثاني ، تحت رعاية الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد وزير التعليم العالي ، الذي افتتح المؤتمر بكلمة فيها فيها المشاركين ، وتلقى مؤتمريهم الفناق ، وأشار إلى ما تواجهه الدراسات الفنية الحديثة من تطرف أحياناً حتى تتعجز الكلمة المعنية عن الإبانة والإيضاح ، كما لفت الأنظار إلى الاهتمام بمعالجة التراث في ضوء المنهجيات برفق وأناة ، وأن تعرب مصطلحات النقد غنى تكون مستساغة للنوq العربي ، وهذا يتطلب تعريب نظريات النقد نفسها .

قدم للمؤتمر أربعة وثلاثون بحثاً لأعضاء هيئة التدريس بمختلف الجامعات العربية ، اشترك منهم في المناقشة واحد وثلاثون باحثاً ، واعتُدر ثلاثة أعضاء لظروف خاصة .

فعاليتهم وهو الأدب قوامه اللغة ، طالما أن دراست هؤلاء النقد تصب على لغة الأدب ، وليس على شيء خارجها .

بل إن الاهتمام بهذا النموذج اللغوي يوجد بين رومان جاكسون وفريدناند دوسويسير في توجه أولهما إلى نظرية الأدب الداخلية أو الشعرية ، ومحاولة إثباتها إقامة علم العلامات ، وقد كان هذين العالمان أثر كبير في حقول المعرفة المعاصرة عن طريق استلهم هذا النموذج اللغوي .

ثم يشير الباحث مرة أخرى إلى أن من أهم ما يوثق الاتصال بين اللغويات والنقد الأدبي توجد المادة للمدرسة وأداة هذه الدراسة ، وغاية الدراسة ، فاللغة المدروسة بالنسبة لها هي اللغة أو النصوص ، وذلك بهدف الوصول إلى النظام الذي يحكم هذه النصوص وإنتاجها ، أما توحيد أداة الدراسة فيتضح في أن كلا منها يوظف لغة تحكمها مفهومات وأصطلاحات ، وبصفة عامة نظام علامات ربما كان أكثر تعقيداً من نظام العلامات الذي يحكم مادته وهي اللغة ، وأخيراً فإن غاية كل من اللغوي والنقاد الوصول إلى النظام الكلي الداخل ، الذي يحكم المادة المدروسة ، وذلك عن طريق تناول الإنشاءات أو الخطاب بالدرس التحليل الوصفي ، أو التاريخي ، فكلا المجالين قدول على قول أو إنشاء عن إنشاء ، وإذا كان هذا هو المهام النظرية للبحث فهناك بعض الملاحظات عليه منها :ـ

أولاً : برغم أن الاهتمام بتتائج العلوم

اللغوية ، ومحاولة توظيفها في الممارسات النقدية ظاهرة صحية ، ينطأ بها تطور النقد الأدبي ، لكن العمل الأدبي ومعالجته يتجاوز الجوانب اللغوية إلى مكوناته الأيديولوجية والاجتماعية والنفسية ، وغيرها مما يسهم في بناء هذا العمل ، فبالتص تركيبة معقدة ، بحاجة إلى تعدد وسائل المعالجة وتنوعها للكشف عن أبعاد وعلاقات بنيتها ، وظل السخحل اللغوي من أهم المدخل إلى

ثانياً : فكرة استلهم النموذج اللغوي ، برغم ما فيها من صواب ، لكن الباحث لم يجد معالم هذا النموذج الذي يمكن أن يستلهم ، ويتوصل فاعليته في المعالجة النقدية للنصوص الأدبية .

ثالثاً : ومع أن النصوص الأدبية من التراث بحيث تصبح هي مجال فاعلية كل من اللغوي والنقاد لكن التوحيد بين هاتين الفصيلتين يخلط بين اهتماماتهما المنوطة بالنصوص ، إذ يجرس اللغوي على تتبع ودراسة الظواهر الجماعية والصورية والفونولوجية والنحوية والدلالية ، وغيرها ، بينما يولي النقاد اهتمامه لبعض هذه الجوانب فقط ، بنية تفسير النص والكشف عن بنيته الفنية وعلاقته بمنشئه ومتلقيه وصولاً إلى خصائصه النوعية ، وغير ذلك من التوجهات التي تخدعها الملامح والاتجاهات الأدبية المختلفة .

ويرغم ذلك تؤكد على أهمية الأساليب اللسانية في معالجة النصوص والممارسات النقدية لها .

وفي القسم الثاني الباحث حاول إبراز بعض وجوه استلهم النموذج اللغوي في الدراسات النقدية ، وأخذ يؤكد على شمولية هذا المنهج للدراسات النقدية في العالم ، مشيراً إلى كثير من التجارب الأجنبية والعربية قديماً وحديثاً ، وهو اتجاه يتميز بالإطلاق والعموم غير المبين ، إذ أن مثل هذه التجارب الجذيلة بحاجة إلى التفصيل لا إلى التعميم ، ويسط النموذج ، لا حصر التجارب ، وقد أشار إلى مستويات استلهم

النموذج اللغوي في النقد الأدبي ، كليا أو جزئياً ، أو توظيف مفهومات لغوية استقساناً أو مجازياً في مقاربة العمل الأدبي ، أو الإفادة من المصطلح اللغوي في وصف مستويات العمل الأدبي .

الوجه الأول من وجوه استلهم النموذج اللغوي :-

إذا كان الأدب نشاطاً لغوياً ضمن البنية الاجتماعية ، فهو مثل أشكال الإنشاءات اللغوية الأخرى قابل للدراسة اللغوية ، لكنه يتميز عنها بوظائف أخرى لحل من أهمها الوظيفة الجمالية ، ولذلك فقد أشار الباحث إلى « أن النظام اللغوي لا يمكن أن يفسر أدبية الأدب ، من هنا فقد توجه بعض النقاد في استلهم النموذج اللغوي في مجال النقد الأدبي إلى محاولة استخلاص نظام يحكم إنتاج الإنشاء الأدبي ، وهو ما يمكن أن يسمى بالنظام الأدبي ، وهذا يؤكد ما فعلنا إليه من أن استلهم النموذج اللغوي فقط قد لا يستوهد تفسير العمل الأدبي والكشف عن أبعاده وجلاء خصائصه النوعية .

ويمكن التوصل إلى هذا النظام الأدبي بفحص الإنشاءات أو الخطاب الأدبي على المستوى الفردي أو الجماعي الآن والتاريخي ، بنية تحديد الأنظمة والقواعد التي تيسر الأداء اللغوي وتجعله ممكناً ، وهنا لا بد من استغراق جملة من الإنشاءات ، بحيث تحقق للنظام المستخلص قدراً من المعنوية والانضباط .

وقد ضرب الباحث مثلاً سريعاً بالإشارة إلى أن نصوص إنتاج زكريا تامر القصص مثلاً يؤدي بنا إلى اكتشاف النظام الأدبي الذي يمكن أن يحكم إنتاجه في القصة القصيرة ، وإن دراسة جميع ما أنتجته كتاب القصة في بلد ما على هذا النحو الشمولي يقض بنا إلى الوصول إلى هذا النظام على مستوى هذا البلد ، وينض الطريقة يمكن أن يتم ذلك على مستوى لغة ما من اللغات .

ونستطيع دراسة أجناس الأدب الأخرى باستيعاب فحص النتاج الممثل لها ، وصولاً إلى النظام الأدبي الذي يحكمها .

وفي مثل هذه المحاولات يتكامل الآن مع التطور التاريخي لتشكيل معالم النظام الأدبي الحاكم لجس أدبي ، أو إنتاج أدبي



ما ، خلال استلهاهم النموذج اللغوي في تحليل الانشاءات الأدبية ، ومهمة الناقد في هذه الحال تتجاوز تفسير النصوص إلى تحديد معالم النظام الحاكم لهذه النصوص إرسالاً واستقبالا ، أو ما يسمى « بنظرية الأدب الداخلية » ، أو فنه .

وبرغم هذا المزج في استلهاهم النموذج اللغوي في العملية النقدية ، إلا أن الباحث يعود إلى المفاضلة بينها عندما ما يقرر : « أن الشعرية أو فن الشعر عائل في النموذج اللغوي النظام اللغوي ، والأدب عامة مماثل لآثر اللغوي ، والانشاء الأدبي الفرسى الذى هو الأعمال الأدبية مماثل الأشكال المختلفة للممارسة اللغوية وهكذا » .

وإذا كان ما سبق يمثل « استلهاهما كليا » للنموذج اللغوي ، فقد أشار الباحث إلى أن باستطاعة الناقد « الاستلهاهم الجزئى » لهذا النموذج ، ليستوسى مستوى معيناً من مستوياته ، أو نسقا أو علاقاته من علاقاته ، مما يمنه على مقارنة النص الأدبي ، وقد ضرب مثلا باستلهاه الجملة نحويا وأثرها في مقارنة النص ، صادرا في ذلك من تجربة هير الفاضل الجرجاني في « النظم » عندما اتخذ من النحو وعلاقاته أساسا لمعالجة النصوص كما وضع في « دلائل الإعجاز » وهذا الموقف يؤكد الإمكانات التى تزخر بها علوم اللغة كشفا عن أبعاد النص ، وفى الوقت نفسه يشير إلى ما يتضمنه التراث من محاولات جادة في هذا الصدد ، حيث لو استثمرناها في معالجة النصوص ، ولتتم التواصل الحضارى بين الأجيال .

وإذا الوجه الثالث من وجوه استلهاهم النموذج اللغوي ، فيتمثل في استخدام المصطلح اللغوي في توصيف أدبية الأدب ، وتفسير جمالية وجه من وجوهه « لا سيما وقد حقق هذا المصطلح - فى نظر الباحث - قدرا من الدقة والتطور بحيث يقترب النقد بتوظيفه له من الفهم العلمى السليم ، إذ يصبح معرفة منظمة دقيقة وواضحة من الأدب ، وذلك عندما يدرس الناقد المستويات التالية إلى النص الأدب : المستوى اللغوى - المستوى الصرفى - المستوى النحوى - المستوى السيكالى .

التغيرات ، لا سيما فى علم الأسلوب ، وقد يولى التطور التاريخي لفكرة الأسلوب بصفة عامة شيئا من اهتمامه ، لأن مفهوم علم الأسلوب يختلف دون شك عن كثير من المفاهيم المبسرة التى تلفقنا في تراثنا ، وقد ركز الباحث دراسته على مبدأ الاختيار والانحراف ، وهما من أهم مبادئ علم الأسلوب .

وقد بدأ د . رجاء حيد بحثه بالإشارة إلى اقتران فكرة الأسلوب بصفة عامة بالبلاغة قديما ، وتجهست في إرشادات لتوجيه الأدباء ، وهكذا اتصل الأسلوب بفنون الأدب ، من خلال هذا الموقف الإشادى التوجيهى .

لكن هذه الوظيفة الإشادية للبلاغة قد انضخت اليوم بتوجيه الدرس الأدبى إلى فحص النصوص واستكناه علاقاتها ، وتأكدت فاعلية الأدب فيها ينتج التحور من كل ما يقيد إنتاجه إرسالاً واستقبالا .

وخلال تتبع تطور فكرة الأسلوب يولى الباحث اهتماما لرصد العلاقات بين الحقول المعرفين اللذين أشار إليهما البحث السابق ، عندما يقرر أن فحص النص يشكل تماثلا بين الدراسات النقدية ، والدراسات اللغوية ، وغير ذلك من العلاقات التى تجرد البحث السابق لكشف عنها .

ثم يستمر في تتبع مفهوم الأسلوب ، مثيرا فكرة معاصره ، وما يمكن أن يؤديها من التراث ، ومن هنا عرض لفكرة « التفرقة بين المضمون والأسلوب » قديما وحديثا ، حتى تشكلت النظرية التى تجعل « اللغة هي ثياب الفكرة » والأسلوب أو البلاغة هو التفصيل المميز لتلك الثياب » ، ويرتبط بذلك اعتبار هذا الأسلوب أمرا متصلا بطبيعة المؤلف نفسه ، لكن الدراسات الحديثة رفضت هذا الفصل ، واعتبرت العمل الأدبى وحدة عضوية لا يمكن فصل أجزائه .

وبرغم محاولة الباحث تتبع الفكرة تاريخيا ، لكن الحس التاريخي غير واضح ، وقد يتفقد في بعض الأحيان .

وأورد علينا من المفهومات المختلفة للأسلوب مؤكدا أنها لا تتقاطع ولا تتدابر ، وأنه بالإمكان الإفادة منها ، لكنه لم يوضح

أما الوجه الثالث الذى يدعو إليه الباحث فهو الإفادة من مفهومات علوم اللغة في مقارنة النصوص ، وما أكثر هذه المفهومات مثل : البنية السطحية - البنية العميقة - الدال والمندول - المحور الشاقول - المحور الألفى - النظام اللغوى .. الخ .

والباحث بما سبق يشير إلى رصيد ضخم في حقل معرفي متطور ، حتى فاعليات متعددة ، يعززها النموذج التطبيقي الكاشف عن كيفية توظيفها وجملا إيجابياتها في معالجة النصوص المختلفة ، برؤية واضحة ، وفهم واع سليم لعلوم اللغة .

ويتهنى الباحث إلى نظرة سوية في هذا المجال عمادها حرصه على هوية النقد الأدبى ، وأن يفتش لاستفيد من التسامح الدقيقة المتطورة لعلوم اللغة ، وفى رأينا أن هذا هو الموقف الأمثل في مواجهة حياتنا ومتغيراتها .

التغيرات والتراث :-

والبحث الثانى للدكتور رجاء حيد من جامعة بها - تحت عنوان « مفهوم الأسلوب » وملاحح البحث الأسلوبى في التراث البلاغى والنقلى » ، وهو يسير فى نفس الاتجاه العام لبحث المؤرخ ، وإذا كان البحث الذى أشرنا إليه سابقا يركز على المستجدات ويناقش ملامح النضج في علوم اللغة وتطورها لاستثمارها في معالجة النصوص ، فإن هذا البحث الثانى يركز على التراث راصدا مواطن اتفاقه مع هذه

كيفية ما أشار إليه من علم التدابير أو الإفادة ، خلال عرضه لهذه المفاهيم .

كما أبرز مفهوم ابن خلدون ، وحازم الطرطاجي عاولا للتقاط بعض النظرات الحديثة في معالجتها لهذه القضية .

ثم أخذ يوضح بعض « محاور » الأسلوب ، مبينا أنه حدث ، وناقش العلاقة بين الاختيار والأداء في الاتصال اللغوي ، وهل تتحد الأفكار وتختلف الأساليب أم أن تغير الشكل قرين بتغير الأداء ؟ وأنهى إلى أن « الحدث » في علم دراسة الأسلوب ، يتميز بطابع لغوي ، وطابع نفسي ، وطابع اجتماعي في الوقت نفسه ، وذلك لبيان تأثر الأسلوب ببعده ومتغيره والظروف والملازمات والبيئة التي ينتج فيها ، وهو بذلك يسترشد بمقولة « مقتضى الحال » في البلاغة العربية متبنا نفس منهجية في لمح مقولة حديثة ، ويطبقها بظهورها التراثي ، ومن هنا فقد أشار إلى مواقف الجاحظ وابن طباطبا والعسكري وغيرهم في هذا المجال ، ومن الطريف هنا تأكيد الباحث على أن خصائص الأساليب لا بُدَّ أنها تتطلب فيها لعلاقة اللغة بالأداء ، ومن هنا يقرر أن كلا من اللغوي والناسك يستطيع أن يحد الآخر بغيريات متعددة استقفاها في مجال دراسته ، مما يتيح مجسّد رؤية متكاملة في نطاق الدراسة الأسلوبية ، وهذه وجهة سليمة لإثراء دراستنا بمحاولة تحقيق قدر من الشمول والتكامل والاستيعاب لها .

وإذا كان التأنيد يولي اهتماما لجانب ما دون الجوانب الأخرى في النص فإن اللغوي ، يستطيع أن يتقدم من خلال فحص اللغة براءات ، تؤدي خدمة جليلة لهذا الناقد ، لأن السمات الخاصة بالعمل الأدبي أساسها اللغة .

ويضرب الباحث مثلا بإشارة موجزة إلى أثر دراسة المستويات اللغوية للنص ، كالاستوى الصوري والدلالي ، والنسق ، وهنا أيضا يستشهد ببعض مقولات للجاحظ ، استمرارا لمنهج في هذا البحث ، لكن هذه الإشارات بصورها البسط الكاشف لبلين عن كيفية الاستفادة من هذه المستويات ، وهي نفس الملاحظة التي لاحظناها على البحث السابق . بل على كثير من مثل هذه الدراسات .

ومن اللافت للنظر أن الباحث يقرن بين الانحراف والتفرد بمجردا توظيف الثوابت من كل قيمة فنية ، إذ يبين « أن الأسلوب المطلق يكتب بفعالية تكسر سكونية البناء النحوي في نسقه التسم بجهامة ثباته ، ورتابة نظمه ! ولذلك فإن التركيب اللغوي في أدائه الفني قد ينحصر في النمط التقليدي بأن يتضمن بعض الملامح التي ينفرد بها عما سواه » ، مع أن براعة المبدع تستطيع أن تشكل من الثوابت ومن الانحرافات أو المتغيرات معا ما يبين عن مقدرة وفرد ، وقد برهنت على ذلك المجالص النقدية للنصوص قديما وحديثا .

واستكمالا لتوصيف مفهوم الانحراف ، ينفي عنه هذا البحث كونه رخصة شعرية ، لأنه - كما يرى علماء الأسلوب - نتاج براعة في استخدام المادة اللغوية المتوفرة وتوظيفها الذكي للإمكانات الكامنة في اللغة « بأن تعدل الكلمات من دلالات بعضها ، فتتجاوز حدودها المعجمية مثلا ، أو تتصام العلاقات الداخلية المستكنة في تركيبات الألفاظ نفسها » ، وهكذا .

وإذا كانت تلك وجهة الأسلوبيين ، فإن الباحث يشيد بموقف ابن جني ، ويستشهد له بنص ، يسمي فيه مثل هذا الانحراف « بالمشجاعة في اللغة » ويتضمن الإشارة إلى الخذف والزبادات والتقديم والتأخير ، والحمل على المعنى ، لكن ابن جني يلج إلى هذه القضية من باب الضرورات أيضا ، مما كان يتطلب من الباحث توضيح الفارق بين الضرورة والانحراف .



ورصد هذا الانحراف نظور الأسلوبيين منوطا بخص « تركيب الأداء » ونظام الترتيب اللغوي للجمل ، ومدى التسلسل والتتابع ، وما يؤدي إليه ذلك من مطبات جالية ودلالات وجدانية . . . » ، وهنا يناقش الأثير ، وإن كان الأخير يختلف سائقيه في بعض النظرات ، ويضع موقف الجميع من معالجتهم لقضية الالتفات في البلاغة ، بالاتصال من أسلوب إلى أسلوب ، أو من ضمائر الخطاب إلى الغيبة ونحو ذلك ، مما يحل الخصائص النوعية للتركيب لا سيما الانحراف كظاهرة أسلوبية .

أما الظاهرة الأسلوبية الأخرى التي يناقشها هذا البحث فهي « مبدأ الاختيار » والاتقاء ، لماذا يختار الأدب جملة من جملة ، أو تركيا عن آخر ؟ وما يسهم في توجيه المبدع إلى ذلك عوامل منها الموضوع ، والأسلوب والسلوك الاجتماعي ، ورغم أنها عوامل خارجية عن نطاق اللغة ، لكنها أساسية بالنسبة لتنظيم البنايا للظافة التي تستخدم هذه اللغة ، ومثل هذه العمليات الفكرية البناية قد أشار إليها السلف ، فأبو هلال العسكري مثلا يتحدث عن اختيار الألفاظ وإبدال بعضها من بعض ، كما يتحدث عن حسن الوصف ، وابن سنان الحفاجي في كتابه سر الفصاحة يتحدث عن أن تفسير النص إنما يقع في غموض المعنى من جهة التركيب لا من جهة الألفاظ ، وذلك المعنى إنما يقوم على الاختيار والاتقاء لمكوناته اللغوية ، وكذلك قد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى العلاقة بين الدلالات وبين مكوناتها المفردة ، ويرى أن القيمة لا تكون إلا بأن يقر المعنى من الجهة التي هي أصح لتأنيده ، ويختار له اللفظ الذي هو أنص به واكتشف عنه ، وأتم له . . . » ، وبذلك يتفاضل الأداء بناء على الاختيار والاتقاء .

ويختتم الباحث دراسته بتأكيد مقولة جون ميلتون في أن الأسلوب : « هو خصوصية شخصية في التعبير . . . » . وحلّقه فترده هو الإحساس بخصميته . . . والتعرف على عناصره وتسلسلها عن طريق التخمين ، كما يقرن ذلك بمقولة الأسلوب هو الرجل ، ويذكر كلاما للجاحظ في هذا المجال .

ولا يفوت الكاتب أن يشير إلى موقف عبد العزيز الجرجاني وهو يوضح أثر اختلاف الطبايع والبيئات والظروف وأثر الحضارى في تبين الأساليب ، قارنا ذلك بملاحظات لابن سلام في طبقاته .

ولا يفوت الكاتب أن يشير إلى موقف عبد العزيز الجرجاني وهو يوضح أثر اختلاف الطبايع والبيئات والظروف وأثر الحضارى في تبين الأساليب ، قارنا ذلك بملاحظات لابن سلام في طبقاته .

وأما ما كانت نتائج هذا البحث وأمثاله ، فلا ينكر أحد أهمية التراث ونراه ، ولكننا بحاجة إلى تحديث ومآلنا في الكشف عنه ، وتحديث معالجتنا له ، بحيث تتجاوز فكرة استيعابه لكل شيء ، إلى الحرص على إيجابية تفاعله مع الحداثة ونظرياتنا ، بما يسمح له بإدائه دوره الحضارى في التاصيل لفكرنا المعاصر ، وهي محاولة يجب أن تتجاوز النقاط فكرة هنا بنظيرتها هناك ، ليحدث هذا اللقاء الفاعل الإيجابي الذى يعتمد التخطيط والدرس والمكوف على المتغيرات وعلى التراث للخروج بتشكيل

جديد يتدفق حيوية وأصالة ، يمجّلهما نوظف هذا التشكيل في معالجة مختلف النصوص الأدبية مهما كانت أجناسها الفنية ، وهو ما نشعر بحاجة حيأتنا الأدبية إليه اليوم .

وتلك من أهم النتائج التى يمكن أن ننظر بها من قراءة البحوث التى قدمت لهذا المؤتمر ، والتى تشكل أهم نتائجه ، بل أهم ما حرص عليه منظمو المؤتمر ومفتتحوه ، وهى في الوقت نفسه دعامة هامة حيداً لو وضعناها أمام نظرتنا ونحن نتعامل مع قضائنا المصرية الفكرية الحضارية

البحوث التى قدمت إلى الندوة

- ١- د. أحمد مطلوب
- ٢- د. محمود الجابر
- ٣- د. فؤاد لمرى
- ٤- د. رمضان عبد التواب
- ٥- د. سمير ستيه
- ٦- د. بكرى محمد الحاج
- ٧- د. علوى الغامسى
- ٨- د. حسين البسا
- ٩- د. عبد الفتاح نافع
- ١٠- د. فائق مصطفى
- ١١- د. الحبيب العسوى
- ١٢- د. عبد الكريم حسن
- ١٣- د. أحمد الزهى
- ١٤- د. محمد خضر مريـف
- ١٥- د. سلمان الفضلا
- ١٦- د. أحمد محمد قسـور
- ١٧- د. محمد رجاـ عـيد
- ١٨- د. مند حسين طـه
- ١٩- د. حسن قرعـاوى
- ٢٠- د. طه عبد السـر
- ٢١- د. عوسى الرباعى
- ٢٢- د. ميسى الماكـوب
- ٢٣- د. محمد أبـو الرضا
- ٢٤- د. ماهر مـهى مـلال
- ٢٥- د. أحمد يوسف العـلى
- ٢٦- د. تركى المـيسـن
- ٢٧- د. خلف الخريـشة
- ٢٨- د. عبد الله أصـطـفـي
- ٢٩- د. فيصل صـفا
- ٣٠- د. بلواهم عـمـد
- ٣١- د. عادل أبـو عـمـشـه
- ٣٢- د. مصطفى حـسـن
- ٣٣- د. صبرى حـمـادى
- ٣٤- د. محمد زـعـولـو سـلام



« فليت » طبع كتاب « ضد سائنات ينف » إلا أن هذا الأخير رفض ، وكان الكتاب يتكون من أربعمئة صفحة ، غير أن بروس بدأ يضيف إليه إضافات جديدة . وفي العام التالي ١٩١٠ كتب إلى عشر كراسا اضافيا وأتم تجهيز الكراسات . أما العام التالي ١٩١١ فقد خصصه بروس لتنمية أجزاء روايته الرئيسية حيث فكر في إصدار مجلدي : « الزمن المقصود » و « الزمن المستعاد » .

وفي عام ١٩١٢ أتم بروس كتابة ما يقرب من ١٢٠٠ صفحة من كتاب « البحث عن الزمن المقصود » . لم أهد روايته « جانب جرماني » .

أما عام ١٩١٧ فقد خصصه بروس لوضع المصنات الأخيرة على مخطوطة « سدوم » التي عكف على كتابة أجزاء عام ١٩١٥ . وفي عام ١٩١٨ التقى بالكاتب فرنسو موريك . ولما بروس بجائزة جوتنبورج على كتابه « في قس القنيتات النضرات » بأخيلة ستة أصوات مقابل أربعة أصوات معارضة . وتولى بروس في ١٨ أكتوبر سنة ١٩٢١ .

مخطوطات يدوية بالآلاف

بقلم : ب. أ. روبرت

الأسلوب هو الإنسان وأسلوب مارسيل بروس وطريقة تنظيمه لعمله نفسها لا تتميز بالإيجاز . ذلك أن كتابه « البحث عن الزمن المقصود » لا يعتبر سوى الجزء المرئي من جبل الجليد الذي يتكون من

في النقد الأدبي وعددا آخر من المجلات العامة . كما حرص بروس على تنمية علاقائه الاجتماعية بشخصيات المجتمع .

وفي العام التالي ١٨٩٣ حصل على ليسانس الحقوق وفي عام ١٨٩٥ نجح في الحصول على ليسانس الآداب - قسم الفلسفة . وفي الخامس عشر من شهر يوليو ١٨٩٦ نشر بروس مقالا بعنوان « ضد الظلام » في المجلة « البيضاء » ، أعرب فيه من تباينه من الرمزية وعن « مألوف » .

وفي عام ١٩٠٠ قلم بروس استقلالته من عمله كموظف بالمكتبة العامة . وفي الخامس والعشرين من شهر فبراير من عام ١٩٠٣ نشرت له جريدة « الجانيور » أول مقالة من سلسلة مقالات عن أخيلر الصلوات الأدبية . وفي السادس والعشرين من سبتمبر في عام ١٩٠٥ توليت والدته وكانت في السادسة والخمسين من عمرها . كتب بروس يقول هذه المناسبة « لقد فقت حبال هذا الوحيد وحلاقتها الوحيدة وجهها الوحيد وعزاهها الوحيد وأدخل بروس أثر ذلك إلى إحدى المصحات النفسية ليحالج من حالة اكتئاب حاد إلى الموت » .

بمائل عام ١٩٠٨ تاريخا هاما بالعلوم لعمل بروس الأدبي حيث بدأ في كتابة أهم مؤلفاته . فقد كتب في شهر يناير ٧٥ صفحة كان من لفر تحويلها إلى رواية . وفي عام ١٩٠٩ كتب بروس حصة عشر كراسا . وفي منتصف شهر أغسطس من هذا العام عرض على الناشر

مارسيل بروس

رائد الرواية الفرنسية المعاصرة

بقلم : ج. ي. تادييه

ترجمة : منيحة محمد السيد

مارسيل بروس في سطور

ولد مارسيل بروس بطاسية « أوتيل » بباريس في العاشر من شهر يوليو عام ١٨٧١ ، وهو نجل أستاذ بكلية الطب يدهي « إدريان بروس » من زوجته « جان كليل » . وعندما بلغ بروس عامه العاشر تعرض لأول أزمة ربو . وقد تأخر بروس من إصابته بالربو والعكس فلك على دراسته بمرسة لبيسي كوندورسيه حيث كان كثير الغياب .

كان مارسيل بروس شغوا بسماع الموسيقى . ومن أبرز الموسيقيين الذين أحبهم : « موازات » و « جونو » . وكان بروس مولعا بقراءة « باري » و « ريان » و « لوكوت دوليل » و « لوي » . ولقد تعرف بروس إلى « ماري دويتاردكي » التي

استلهم فيها شخصية « جيلبرت سوان » . كما ارتبط بفسايته استلهم فيها إلى الأخرى إحدى شخصياته « أدويت سوان » .

وفي عام ١٨٨٩ حصل بروس على شهادة إتمام دراسته الثانوية - القسم الأدبي ، ثم التحق بإجيش لتأدية الخدمة العسكرية لمدة عام . وبعد انتهائه في الرابع عشر من شهر نوفمبر ١٨٨٠ التحق بكلية الحقوق بجامعة باريس وبالمدرسة الحرة للعلوم السياسية . وفي تلك الفترة التقى مع « مويسان » في صالون « مدام استراس » والتي احتفل دائما كعائلة أسراره وصديقاته المقربة .

في عام ١٨٩٢ أصدر بروس بمحاولة أصدائه مجلة « لويانكي » التي نشر فيها عددا من المقالات

مخطوطات هذا المؤلف ، هذه المخطوطات التي تضم ما يقرب من ثمانية آلاف صفحة من صفحات الكراسات والمفكرات وقصاصات الورق ، هذا فيما عدا العديد من الأوراق المطبوعة التي استخدمت في طبع النص ، إضافة إلى المودات والنسخ التي قام المؤلف بتصحيحها ، كل هذه الثمانية آلاف ورقة تحتوي على مكونات الكتاب والنص المحرر له . وهذه المخطوطات تحفظ بصمات كل التغييرات التي أجراها مارسيل بروسوت وكل التعديلات التي أضفها منذ رويته الأولى للكاتب وحتى رؤيته النهائية التي سبق ولقائه وتحفظ المكتبة الوطنية الفرنسية بهذه المخطوطات ولقائت يحمل فهرس لها وتصويرها على المايكرو فيلم ، للاطلاع عليها والقيام برحلة عبر خمسة عشر عاما التي استغرقتها كتابة هذه الأعمال من عام ١٩٠٧ إلى عام ١٩٢٢ .

أثناء قيامه بكتابة رواية « جان سانتوي » - أول مؤلفاته التي لم يستكملها والتي استغرقت خمس ١٩٠١ ، ١٩٠٢ - وكذلك عندما شرع مارسيل بروسوت بعد سبعة أعوام في كتابة « ضد سانت ييف » كان يستخدم أوراقا منفصلة . وفي وقت لاحق لم يستخدم سوى الدفاتر . وكان بروسوت يغطي صفحات هذه الدفاتر بكتابه الدقيقة مستخدما الحبر الأسود ، وصادة ما كان يبدأ بالكتابة على الصفحات اليمنى ، وأحيانا ما يكن يستخدم سوى النصف الأيمن من هذه الصفحات حتى يتمكن في وقت لاحق كتابة إضافات على النصف الذي لم يستخدم بعد . ثم يتلوه النص بعد هذه محاولات ، أن يعيد بروسوت تحرير النص ويتكاثرت الإضافات حول النسخة الأولى ويبرز المؤلف إضافاته بين السطور التي شغلها للنص ، ثم في الغامض حتى لا يبق هناك فراغ يمكن استخداه ، وفي النهاية يلجأ إلى الكتابة على ظهر

الصفحات غير أن المؤلف نادرا ما يكتب إضافات في المخطوطات التي أعيد تبويبها .

وعندما لا يجد بروسوت مكانا كافيا للكتابة فهو يستألف الكتابة لسوق ورقات منفصلة : ورق خطيات وصفحات انتزعا من دفاتر أخرى ثم أعاد لصقها إما مباشرة فوق الفقرات التي قام بإدخالها وإما في أغلب الأحوال - إلى أسفل حتى يقوم بإكمالها . وهكذا يمكنه إضافة خمس أو عشر أو خمس عشر فقرة أو أكثر واحدة تلو الأخرى . السورقات المضمونة التي ظهرت في دفاتر التبييض في أجزاء الشال من البحث عن الزمن المفقود ، تتزايد في الأجزاء الأخيرة وبخاصة في أجزاء الزمن

المستعاد ، التي يبلغ طولها متراً أو أكثر يتم احتجازها في المكان الذي عصى لها بين صفحات الدفاتر .

كان مارسيل بروسوت يتخذ في الأعمار الأخيرة من حياته وضما غريبا عند الكتابة يكون فيه شبه مستقل على فراشه ، ثم يتوقف عن الكتابة لكي يبحث وسط كومة الدفاتر - من الدفاتر الملأمة ، يروي لوى جوتيرين في كتابه « بروسوت المعروف والمجهول » أنه شعر بالدهشة أمام هذا الأسلوب الشيع في الكتابة غير أن هذا الأسلوب يرضي بروسوت ، والأهم من ذلك أن الدفاتر ملائمة لأسلوب تأليفه . فذلك أن هذه الدفاتر كانت تعتبر - بالنسبة إليه

وحدات عمل فهي نصف مستقلة من بعضها بعضا وهي تتعلق بتوقف ما يفصل ما . وكان المؤلف يستخدمها في فترة لم يرتكها جانباً مؤقتاً أو دائماً .

وبالتالي فإن وظائف هذه الدفاتر لم تكن متطابقة تماما . ذلك أن دفاتر المسودة التي تحتوي على مخططات إجرائية هي التي كانت تتحول إلى دفاتر المخطوطات التي تم تبويبها . والتحول من الدفاتر الأولى إلى الثانية - في الجزء الأول من البحث عن الزمن المفقود ، هو تدريجي جدا ، والعكس متوكل بالطبع أي أن هناك من دفاتر المسودة ما لم يكن في البداية سوى جزء من المخطوطات التي تم تبويبها : فالدفتران عام ١٩٠٨ ، ١٩٠٩ اللذان طبعا في عام ١٩٢٢ بعنوان « ذات صباح في ضيافة الأميرة دوجيرمات » - يشكلان الجزء الثاني لمشروع كتاب « البحث عن الزمن المفقود » عندما كان بروسوت قد اتخذ قرارا ألا يزيد عدد أجزاء هذا الكتاب عن اثنين وعندما كان عنوانه « قلبات القلب » - وهي ذلك أساسا حين أصدر دفترا من المخطوطات التي تم تبويبها - كانت « السجينة » ، وه الغارية ، وه اختفاء البيروين » . وبخاصة « الزمن المستعاد » تتخذ مظهر مختلفا إلى حد ما من مظهر دفاتر المودات .

أوجه التقارب بين بروسوت وموريك بقلم : أندريه سباني

إن أول عامل مشترك بين موريك وبروسوت هو اهتمام كليهما إلى طبقة البرجوازية الراقية التي تحو رفاهيتها المادية كل موهما المهنية في الوقت التي تؤمن لكليهما حرية فكر تامة وحرية ملاحظة تامة . أحدهما ورث والده لدى بلوغه السن القانون . وفور قبوله بمدرسة « دي شارت » بدأ مشواره الأيس

الملف الثالث عن الرواية المصرية المعاصرة

العدد القادم :

على حثالة المجتمع و وبالتالي فإن
فلاحي رواياته و مزاجيه
لا يثقلون دنشاة عن ملاكه أما
بروست فقد كتب في روايته
« السجينة » يقول أن كل طبقة
اجتماعية لها و صمتها ، لذلك
لحين فرانسواز لا تقبل لقسوة في
معاملتها للطامحة عن دوقه
جرمانتيس في معاملتها لرفيقها .

غير أن هناك وجه تشابه أكثر
هفة بين المؤلفين ، تشابه يساعدنا
على فهم طبيعة النظرة التي
يلقيها على العالم . ولى نص من
نصوص كتاب « الريف » يقدم
موريك مقارنة بين الطفل الريفي
الذي يمثل هو في طفولته والطفل
الحزيل المتطوي الذي يمثل
بروست في طفولته : ذلك أن
الأسرة والريف بكل عتوراتهما
و أسرارها كانتا قد ساهما في كبت
مشاعر الشاب موريك المرفقة
وبالتالي في تشجيعها و ستألف
موريك قائلا : « أن الدور الذي
لعبه الريف في مصائر كصغيري
ومصير بروست يعود إلى المرض

النظرة إلى التقليد الكلاسيكي
الخاص به الوجه الآخر للحقائق
ذلك أن كلا من المؤلفين قد تأثر
بلا برورير و هو لا رشفوكو وسان
سيمون وإليكم بعضا من الأمثلة
التي اخترناها على سبيل المثال .
فموريك يسرى لحال أسرته
بورجوازية عصرية قاتلا :
« كانوا يأكلون و يقتصدون » .
أما بروست فإن نقده للطبقة
الأرستقراطية أقل شراسة .

وعصوما فإن بروست وموريك
يضيفان الجليد بعد بوزاك إلى
الكوميديا الإنسانية عندما
يؤكدان عن ثقافة بعض الأوساط
الاجتماعية كما يمكن براءة
هنا الطبقات المفلقة على نفسها
وأولويات اهتمامها . هذا ويش
من عدم تجاهله مقاطعة كومبراي
التي تحمل هذا العنوان عندما كان
فنه متجهها إلى بروست :
فلا يوجد أي أثر لخطابات هذه
الفتيات الاجتماعية . كتب
موريك في مذكراته يقول : « إن
امتياز النبيلة ليس قاصرا على
طبقة اجتماعية معينة ولا حتى

على الفور ، أما عن بروست فقد
ينجح في مسابقة العمل كموظف
بمكتبية مازارين . وعلى الفور
حصل على أجازة أخذ فيها
حتى اليوم الذي قدم فيه
استقالته . هذا ولقد نعم
بروست بتدليل والدهم اللذين
كالا بحبه حي يلقى الوصف ،
ولقد ورث والده عندما بلغ
الرابعة والثلاثين من عمره .
ويمكن بروست مثل موريك ،
كما يحبه حي يلقى الوصف ،
متخصصة حتى المجتمع . وما
لا شك فيه أن ميدان الرقابة
بالنسبة له لم يكن متطابقا تماما مع
ميدان مراقبة موريك ، ذلك أن
بروست يفضل سرابلية
الأرستقراطية البارسية بالرغم
من عدم تجاهله مقاطعة كومبراي
ورابطة لودوان . أما موريك
فهو يركز اهتمامه حول
بورجوازية الريف التي توفر له
مواضعه المفضلة . غير أن نظرة
كل من المؤلفين واحدة فهي تعرى
المظاهر الاجتماعية الكاذبة
وتزيل الأوهام . وتنتهي هذه

استرجاع المذكرات وهذه
الكلمات ليس المقصود بها
مذكراته فقط بل مجموع مؤلفاته
وبوجه خاص رواياته . ولى
مقالة هامة نشرت في لوليوجارو
الأدي بمتسون و نظرة حول
روايات ، في نوفمبر لعام ١٩٥٢
و ١٩٥٣ يقول الروائي : أنا
لا أرتقب ولا أصف ، أنا
أسترجع ، ليس ما يسترجعه هو
بالضيق ما كان بروست
يسترجعه أي : هذا العالم
المحدود الأفق الجنين (المتعلق
بمحيط أخلاقي مسحي متشدد)
لطفولته المثنية التي تتميز بالقلق
والانطواء والذي يشكل الريف
أطرافها .

غير أن موريك قد أكد بنسبه
أن حياة عزله السجن الريفي
تشبه إلى حد كبير حياة المرضى
المستورلة مثل بروست تماما .
فهناك نفس الحرمان الممن
العالم ، ذلك الحرمان الذي
يذهب إلى الانطواء وإلى خلق عالم
آخر . ومن جانب آخر فإن
موريك قد أكد في نفسه المثلثة
على التأثير الذي مارسه بروست
عليه هو تأثير حيوي حتى وإن لم
يكن ظاهرا في بناء القالب
الروائي لكتبه . فذلك أن حالة
رفيقه الأكبر ساعدته على فهم
حالاته .

إن الذكرى مرتبطة في ذهن
موريك بالطابع السري للأمر
تماما كما هو الحال بالنسبة
لبروست إلا أن بروست يمتلك
مزج من الأسرار . إن الطابع
السري عند موريك مرتبط
بالتنازع التي انتشرت ، وهذه
الأسرار الخفية التي طوى الزمن
ذكرها . أن السراوى تواق
للكشف من أسرارها وفي الوقت
نفسه لا يجرؤ على الكشف عن
قده الأسرار الخفية التي أخفيت
عنه في طفولته . وهو يجرؤ هذه
الأسرار بزيج من شعور انتهاك
الحرمان ، يحسبها في التوهم
والحال ، بفضل عدم القالب
الروائي ، وهو بالإضافة إلى ذلك
يجرؤ كل هذا الكم المخل من
الجرائم والخطايا الأجداد صور .

المدرسة اليابانية لـ

بروست

بقلم جويوشيد

في الواقع أن بروست قد حاز على إعجاب عدد كبير من قراء اليابان وخصوصاً بفضل ترجمة مؤلفاته التي تكرر عدة مرات . هذا وتعود أول محاولات لترجمة هذه المؤلفات إلى العشرينات . وفي الوقت الحالي يتولى اليابان ترجمة كاملة لرواية « البحث عن الزمن المفقود » وبالإضافة إلى ذلك فإن مؤلفات بروست مترجمة في ١٨ مجلداً .

والجامعة تعكس بوضوح ظاهرة لريدة من نوعها : ففي كل عام تشاهد في مختلف أقسام الأدب الفرنسي العديد من الطلبة وهم يكتفون بشجاعة على دراسة مجلدات لأبياد الضميمة التي تتضمن مؤلفات بروست هدف كتابة بحث .

وهكذا ظهر فريق من البروستيين أطلق عليهم اسم « المدرسة اليابانية » . ولقد أثارت دراسة خطوط بروست اهتمام وشغف هؤلاء الشباب من الباحثين الآسيويين . ربما يعود السبب في ذلك إلى أن اليابانيين يميلون بطبيعتهم إلى نوعية العمل الرقيق المنظم الذي يتطلب محاولة استكشاف خط المؤلف - وهو رده إلى أبعد الحدود - وتنظيم مختلف أجزاء العمل الأدبي وتحديد أجزائه في نطاق الممكن .

تسرى ما هو سبب هذا الاهتمام الشديد ببروست ؟ ولماذا يركز اليابانيون اهتمامهم على هذا المؤلف ؟ أعتقد أنه ليس من السهل الإجابة على هذه التساؤلات بصورة مقنعة وحاسمة . ومن الجدير بالذكر أن بروست كان هو نفسه مهتماً بهذا البلد من دول الشرق الأقصى ، ومن المؤكد أن بروست تعرف على الفن الياباني مثله في ذلك مثل كل معاصريه الملتفتين .

إلا أن كل ذلك لا يفسر الخلق القريب الذي يستغرق فيه اليابانيون في قراءة « البحث » وهي رواية سهلة القراءة بل هي سهلة الترجمة إلى لغة أخرى . ولتحاول أن نحدد بعض الأسباب التي تفسر الحظوة التي يتمتع بها بروست في قلوب اليابانيين . أعتقد أن أهم الأسباب هو أن بروست عاشق كبير للطبيعة ومن لا يتأثر بوصف بروست لزهود كومبراي وبحر باليك ، ذلك أن من أبرز سمات الأدب الياباني التقليدي هو ذلك الشعور الجارف بحب الطبيعة . ذلك أن الأدب الياباني ليس وحده الذي أولى اهتماماً خاصاً بحب الطبيعة المحيطة بل كذلك المشاعر اليابانية الحساسة . ألا يعتبر بروست حبساً مثلاً تماماً لسحر أشعة الشمس ولانعكاس صور الشجر الزاهر في المياه . إذا كان بروست المزمع يؤثر فينا إلى هذه الدرجة فإن بروست العالم النفس لا يقل عنه تأثيراً . وهناك أمراً لا نتجاهله على الإطلاق وهو أن بروست يعتبر بحق خبير من يرسم لوحات الحب الحسي ، فالـيابانيون يكتفون بالقلم « امبراطورية الحواس » . وهناك عدد معين من الباحثين اليابانيين يحرص بشدة على إبراز ديناميكية الرغبة وهي تلك رموز النص الشعوري . وقد تأثر جزء هام من بحوث الأدب الفرنسي في اليابان بـفرويد أو على الأصح بـلاكمان .

وأخيراً نحن نحب بروست لأنه يتحدث كثيراً عن الرسم والموسيقى . من المؤكد أن الأساليب الجمالية التقليدية في اليابان مختلفة تماماً عنها في فرنسا إلا أننا لا يجب أن ننسى النزعة الانطباعية التي تسرى في مؤلفات بروست وهي نتاج التأثر بالطابع الياباني .

الثقافة العالمية
العدد ٤١ - السنة السابعة
يوليو ١٩٨٨

الاتجاه النفسي

في دراسة الأدب والشخصية

الأدبية عند طه حسين

شهادة مطر

أهمية الدراسة النفسية :

الأدب مرآة النفس الإنسانية ، وسندوع أفكارها وعواطفها ، نجد فيه كما يقول لانسون كل الحياة النفسية الدلنية التي لم تستطع بما فيها من أحلام وآلام أن تحقق عملاً ، فإن أي جهد تبذره في سبيل فهمه والسوق على دقائقه وإسراره لا بد وأن يكون جهداً ناعماً وبنات ، بل إنه يصبح في مثل هذه الحال أمراً ضرورياً يتفق وسعينا الدائب لما نصوب إليه من الوصول إلى التعبير الصحيح له في أكمل مرتبة وأقربها إلى الإتقان .

حاول النقد المحسدون الاستفادة من مصطلحات علم النفس ونتائج التحليل النفسي من أهم هذه الجهود وأكثرها اقتراباً من طبيعة الأدب ذاته ، فهناك موضوعات عديدة يشترك علم النفس في تناولها ، مع الأدب مثل الخيال ، والألحار والمواطف ، للعلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى مراجعة ، وكل ما تدعو الحاجة إليه هو بيان مدى هذه العلاقة ومتاعرها .

والإنحياز إلى الاستفادة من الحقائق النفسية في نقد الأدب وتفسيره ، ليس وليد العصر الحديث ، بل يمتد إلى زمن أرسطو الذي يعد الرائد الأول لعلم النفس ، والتقدم في علم النفس على ضرورة الاستفادة من نتائج علم التحليل النفسي ومن علم النفس بشكل عام وإن كان هناك اختلاف بينهم فهو في درجة اهتمامهم على فهم الشخصية ، دون إسهام للعمل الأدبي ، إخراجها من طبيعتها الفنية الأصلية ، وإذا كان النقد قد سلموا بالفائدة التي تعود على الأدب من الاستفادة بعلم النفس ،

مستجدات الدراسة النفسية :

النقد يتفق على ضرورة الاستفادة من نتائج علم التحليل النفسي ومن علم النفس بشكل عام وإن كان هناك اختلاف بينهم فهو في درجة اهتمامهم على فهم الشخصية ، دون إسهام للعمل الأدبي ، إخراجها من طبيعتها الفنية الأصلية ، وإذا كان النقد قد سلموا بالفائدة التي تعود على الأدب من الاستفادة بعلم النفس ،



هـ حسين

لفهمه الثقافي، وحاجتهم إلى التزود بكثير من المعارف التي كان غيابها عنهم السبب فيما حقق متاعهم من قصور وعجز من إعطاء الصورة الصادقة لتاريخ الأدب العربي.

ولم يمرض للذكر المعلوم النفسية وهو يمد أنواع الثقافات التي يجتاحها المؤرخ، وذلك لا يعني إستيعابه لها وعلم إسهائه بقائلها، فنحن نرى دراساته المبكرة تشير إلى تولد الوعى النفسى عنده، وضرورة علم النفس وفلسفته في دراسة الشخصية. ونرى ذلك في رسالته الأولى عن ابن الصلاح لعمرى، نفس حديثه عن إيمان ابن العثلى بالعقل وبقدرته المطلقة في الوصول إلى اليقين يقول:

«وعلى ذلك بأطراف ما يحل به المحفلون من الغرائز لمعلم النفس، وهو أن العقل ليس تاماً بل هو متأثر بها وعاضد لها».

ويطلب في موضوع آخر من الفقيه أن يستعين بعلم النفس في فهم وتحليل مقدمة الرسالة التي يمت بها أبو العلا خلفه وتحدث فيها عن موت أمه، وما ولده هذا الموت في نفسه من ألم وشقاء وكثرة اللمحات النفسية في كثير من دراساته وخاصة في كتابه تجلده ذكرى أبي العلا. وتزايد هذا الوعى واتسع في مقالاته عن الأدب العربي في العشرين الأمدى والعلمى، والتي جمعها في كتاب «حديث الأرياء» وتروى التزايد في الاعتماد على استقراء النفس لديه في مقالاته عن ابن توماس، وشارلين بورد، وعمر بن أبى ربيعة، وربما كان شعر الغزل في العصر المصنر الأموى من أبرز هذه الظواهر وأقواها فقد كان تعبيراً مباشراً عن حالة نفسية، تجتبع يفمل ظروف مادية واجتماعية وسياسية، ثم اخضعت في العصر العباسي لاختفاء الأسباب التي أوجدتها. ويرى هـ حسين أن هناك تشابهاً في الظروف التي أوجدت هذا الشعر، وكذلك التي

الأخرى ليس الأكبر أو نقاصاً لتلك العناصر القليلة التي تعرض إليها المحلل النفساني والتأليف الهائلة الغامضة، لا وجود لها في عالم التحليل النفسى، لكل درس يتوصل حول شخصية واحدة إلى نتيجة مختلفة عن دارس آخر، مثلاً نرى ذلك في دراسى العقاد والنوبى لشخصية أبي نواس، حيث نجد العقاد يدرس الشخصية على ضوء ما اكتشفه من وجوده عندا الجنسية في حياتها، والنوبى يعمل حقة الأم وعقدة أوديب، أساساً للدراسة وجعل منها الأصل الذي تفرعت عليه العقدة التي كانت في حياة.

مواقف هـ حسين من استخدام الدراسة النفسية:

هـ حسين يحكم السطابع الشمولى لثقافته، لم يكن يرفض أى جهاد علمى من شأنه تقرب العمل الأسمى لنا ومساعدتنا على فهمه، ونراه ينمى على مؤرخى الأدب العربى في أوائل القرن

النفسية، وإذا قلنا لنا هذه العلوم إسهامات مهمة لبعض المسائل المحيطة بإخلاق الفنى، وتزيد من معرفتنا بالظروف والملايسات التي صاحبت إنشائه، وتجسك إستكناكاً ملحوظاً بالأدب نقول:

إن الإصراف إلى استخدام المحيطات النفسية، ونتائج التحليل النفسى إلى درجة إقحام هذه الحقائق وفرضها على العمل الأدبى، يفرجها من شأنيها ما اكتشفه من وجوده عندا الجنسية في حياتها، والنوبى يعمل حقة الأم وعقدة أوديب، أساساً للدراسة وجعل منها الأصل الذي تفرعت عليه العقدة التي كانت في حياة.

ويتنقص تلوثنا بجمالي الشعر ويُسَد إذا غابنا إلى النفس على هذه الأصداء الشخصية والمضوية، حتى نتجنبها قد أو غلت في الحقيقة من سائر العناصر التي تتجزأ بها في الفكر الضامج، وكما العناصر

أوجدت الشعر القترسى يمد الثورة القترسية وهزيمة نابليون. وهناك إتساق في النتائج التي انتهت إليها الظروف في تلك الحالتين فيقول: «والغريب أنك تجد في هذين القترسين العربى والقترسى، وجهين مختلفين في مظهرهما، متقنين في أساليبهما، تجد عند العرب وعند الفرنسيين شمراء يشبوا فذكروا الحب وتقصوه من غير قصور ولا جحون، وآخرين يشبوا ظهوا وأسرفوا في اللهو وتفنوا لوهوم واسرائهم».

ويرجع طه حسين وجود فن القصص الغرائى الذى تشاحول أشعار الملزيرين أمثال ليس ابن الملح، وجميل بن مصر إلى أسباب خلقية ونفسية، ويحلل تلك القصص وشخصياتها تحليلاً نفسياً. ولعل دراسته لشخصية ليس بن ذريح تمد أو ضيق قصة نفسية خلقية بالحقى الحديث هاتين الكلمتين.

ووصل الإنجاه النفسى عنده إلى ذوره في كتابه «مع الكنى» وروى عن ابن الصلاح في سجنه حيث لم يلف فيها كما يقول محمد خلف الله عند حد الانزعاج بالأنواع الإنسانية المشعورة فحسب، ولكنه تجاوز ذلك ليبحث لنواى العقل الباطنى مكاناً في دراسته هاتين، ويجلداً محمد خلف الله بأن لا نضع في كلام طه حسين عندهما جبراً في مقدمى الكنايين، بأنه لا يقدم فيها بحثاً في الأدب العربى والنفدى في لوثت الذى يعنى فيه مايقوله، بل ويقصد إليه قصداً.

طليعية نقد طه حسين النفسى

إن طه حسين لا يمتنع من الاستعانة بالمعلوم النفسية، ويشت على الاستفادة من نتائجها ولكن لا يميز لنا أن تعمد صاحب منهج نفسى في النقد، وظل بعيداً عن الانحصار داخل إطار النظريات النفسية

ومصطلحات وتساو علم النفس التحليلي ، فهو يتعمق بالنواحي النفسية في الشخصية التي يدرسها ولا يتدخل في الشؤون النفسية في العالم الداخلي لها ، ويغشى مخاطرات الجوارح في العقل الباطني لا يجب أن يحصر الأعمال الأدبية داخل القيد والتأويلات الناطقة المخولة في البعد .

إن قلناه النفس أشبه ما يكون
بنوع من الاستمرار المعتمد على
تأمل أفعال الشخصية وما تشهده
هذه الأفعال من أثر بعد أن يكون
قد سلط عليها هذه قدرته
الاستيعابية الفريدة في النفاذ
إلى مساوراة الأقياء . ولعلنا
لا نجد من الحقيقة إذا قلنا : إن
أهمية العلوم النفسية في المساهمة
على فهم العمل الأدبي لم تكن
بالقياس إليه أكثر من العلوم
الأخرى كالعلوم الاجتماعية أو
التاريخية .

وفد حسين لا يطمئن إلى سلامة تفرقات علم النفس شكته في ذلك شأن علماء أوروبا المعاصرين ويهتمون بالضمير الإنساني والظن لا يفرق بين التحليل النفسي لا يقوم على أساس متين من تاريخ القدماء ولأن أوجه عمدتنا لا يفسحون إلّا ذلك التحليل النفسي، وإلّا يقوم على أساس من الفرض فقط والأجداد لا يكتفون إلى التحليل النفسي الذي يقوم على التجسّس والاستقصاء والملاحظة . . . يقولون : «أريد أن أصل إلى هذا كله ، من دون أن أكتبر إخضاع الإنسان لهذا النوع من التحليل النفسي» كنت أعتقد أن العلم ماكتة أول وقت أصله إلى علم التحليل النفسي ، وثقت أنه علم إلى علم كل ما يتبع من إخضاع القدماء لهذا التحليل ضرباً من الظن لا يبرهن إلى العلم ، ولا يتبعه بأصحابه إلى الجون ، ولا يلزم قراءه الانتفاع به والإيمان

وقد انتقد طه حسين دراسة العقاد والنوبي عن أبي نواس

ورأي أنها أسرفاً . وخاصة
النوبي . في إغضاب شخصيته
لأساليب التحليل النفسي ،
فالغداد قد غلا غلوا شديداً في
تمحق الترجسية عند أي نواس ،
فأبو نواس لم يكن أكثر اعتدداً
من نفسه من الآخرين لأن صاحب
الغن معتد بنفسه دائماً . فهو
يقول : « ولم أهرأ شاعراً خليفاً
بهذا الاسم إلاولة جولة في نفسة
رأي يخالف رأي غيره فيه .

**شخصية أبي نواس بين
طه حسين والنويهي :**

ركزت له حسين في دراسته الشخصية في نواس في المراحل الخارجية ، مبهلاً في كل واحد ملحوظ - العوامل الداخلية - فقد بدأ تقليد الدور العوامل الخارجية واضعاً كما ذكرنا ، ثم لعبت لعبة العوامل الدور الأول عليه من بناء شخصية الفاعل ، فأبلى نواس صورة صادقة لمصر واهتمامه بصادقة شخصية سيلا لوصول إلى شخصية عصره ، واهتمامه بالموال الخارجية جعله مثلاً يعطى نبذة من ثقافة أي نواس إن يدوروا ثقافة عصره ، وإن تقلب له حسين للمواضع الخارجية في بناء شخصية أي نواس - جعل تفسيره لكثير من جوانب هذه الشخصية ناقصاً - ومعتزلاً في التحليل المتعمق - الشئ الذي نجد نيلها في - دراسته لشخصية أي نواس ، حيث نراه هناك يجعل للمواضع الداخلية القوي في بنائها وتكوينها ، وأول السبب في ذلك يرجع إلى أنه حسين في دراسته إلى الصلاة كان استجابة لمشروعية عندما نلاحظ على شخصية شاذة ، لا يجوز أن تتساوى نظرنا إلى به من نظرنا إلى شخصية أي أنيب أي عناصره ، له في حين نظر إلى نواس ، من حيث الشخصية عليه ونرى أنه يعجز دراسة طه حسين عن تقديم الأجوبة المكملة والمطلوبة لبعض جوانب في دراسة الفاعل ، تحل

ضمن تصور خاص أن تقدم له
الأجوبة ، فأخذ على سبيل المثال
تفسيرها لظاهر مهمة في حياته ،
التي ظاهرها تنوره من النساء
وميله بدلاً من ذلك إلى
العلماء ، في حين من
هذه الظاهرة - هل يشهدوا
الفاصح - هو أن أبي نواس قد
وفي في إعطائنا صورة صادقة
تعرض خاص من نساء ذلك
العصر ، هو النوع القليل من
المسراة واليهان وتشمل في
تقصي الأسباب والذواضع
الحقيقية في حياة أبي نواس راج
يشرح في حيث حال أحوال المرأة
المسلمة العربية في ذلك العصر ،
وظروف الحياة العربية مع مقارنة
سرعة بين الفلك والفرق بين
الأشياء السابقين وفلك وعزل
أبي نواس .

وإذا حاول أن يقدم تفسيراً
لكرامته للنساء لا يملك إلا أن
يقول : «إن أبا نواس كان يفر
منهن وقتل الجبل الصن»^(١٦). وأما
ميله إلى العلمان فلا يقدم له أي
تفسير خاص، وأغلب الظن أنه
يرفقه إلى ظروف حصرة، أي إلى
عامل مجاري وليس له صلة
بالتواء في طبيعة أبي نواس ذاته.

أما النوبي فيهذه هذه
الظواهر ، كما رجع الظاهر
الأغرى في حياة النوبي إلى
قصة نفيسة ، عذبة الأم ، التي
نشأت في عهده الباطن نتيجة
لزوج أم بعد ولادته لهلة
العذبة التي ولدت في نفس
بطن النساء والظور مبن ،
وسيت الفلماني إليه . ويعتقد
الوثيق أن أبى النوبي قد وجد في
قصة بيلسان من الأثري ، إذا
أدبرت حياته الطبي السليم
هو جالب فيه للثاني ، وأما
شروطه المتعل في عهده لهلة
التي نتجت في عهده لهلة
نتيجة لسبب طبي زاد وعنه
بأنه النفس الحاص للتصل

وطيبي أن نورد تفسير د.
النويسى لا لأننا نؤمن بأنه الحقيقة
في حياة أبي نواس، ولكن لنبين

كيف حاول النوبي وفق منهج خاص، أن يعطي أسباباً مقبولة ضمن تصور عام ومتكامل للشخصية. ولكنه لا يعطي تفسيره صفة القطع واليقين وإنما هو تفسير يمثل استنباطاً نفسياً لا يمكن القطع فيه والقصي ما يدعي له الوجاهة والكفاية والتفسير شأنه شأن جميع التعديلات النفسية.

وانتقلد طه حسين الطريقة التي
عالم فاضل النوبي شخصية أب
نواص دفع النوبي عن طريقته
بقوله: إن أب نواص لم يكن
شخصية عادية تتساوى مع غيرها
من الشخصيات المعاصرة له،
وإنما شخصية شاذة. إذ انتقل
فيها طه حسين إلى الذاتية
الجمالية الانفعالية. إذا كنا نتفق
مع د. النوبي في نقد طه حسين
طريقته الذاتية الجمالية
الانفعالية، فإن تفسيره لأسباب
كرهه لأساليب التحليل
النقسي، فإنتا لا نتفق مع في
رأيه المنصل لموقفه، فهو فاري
ومحتاج لكل مايسند وسيسند من
أفكار والمجاهات فكرية وأدبية .
وتحين تصدق طه حسين عند
ما يجترأنا في معرض رده على
المعاد، بأن مايقوله من علم
النفس والتحليل النفسي إنما
يقوله من بصيرة وعلم لا من
جهل وعدم دراية كما يظن المعاد
وبغيره.

تخلص من هذا كله أن طه حسين كان متصفاً بالدراسات استخدام تتجاذب الدراسات النفسية، ولعل من مظاهر هذا الاقتصاد علماً بما يورد في دراساته أفكاراً نظرية من نظريات علم النفس أو مصطلحات من معطياتها النلوة، أو أن مؤلفه من الاستقامة بالعلوم النفسية لا يختلف كثيراً من مواقفه الأخرى الكثيرة ونسجم بشكل عام مع تلك الوسيلة المجهود لديه، فهو ميل إلى معظم أحواله إلى الاعتدال كاره للتطرف

اسم الوردة رواية واحدة تصنع كاتباً

م. ق

الولايات المتحدة فضلاً عن اعداد
مماثلة في عشرين لغة عالمية .

وامبرتو ايكو مولود في مدينة
الاسكندرية ، السانديان ،
الاطالية في عام ١٩٣٢ والواقعة
في مقاطعة بيجون . قضى
سنوات طفولته محصوراً داخل
وقائع الحرب العالمية الثانية . بين
الفاشية والنازية والقنوت
الامريكية التي جسامت بحور
بلاذ . وعقب انتهاء الحرب
درس ايكو الفلسفة واحد رسالة
تحت عنوان المشاكل الجمالية في
مفهوم القديس توما الاكويني
عام ١٩٥٦ . ثم عمل مدرسا في
الجامعة بعض الوقت . كما عمل
في التلغراف الايطالي ، وقد ساعد
هذا على التصرف بالعديد من
المشاهير في مجالات الأدب
والفنون المختلفة . وعصاة
مجموعة من الأدباء الشباب
الاطالي واشترك معهم في تكوين
جاعة أدبية عُرفت باسم وجاعة
٦٣ نسبة إلى عام انشائها .
وكانت ذات نشاط سياسي وأدبي
ملحوظ . فسلمت إلى السلاخ
ثورة الشباب عام ١٩٦٨ .

عمل ايكو للفترة بين عامي
١٩٦٦ و ١٩٧١ مدرسا لوسائل
الاتصالات السمعية والبصرية في
جامعة فلورنسا . كما قام
بتدريس وعلم الدلالات في
ميلانو . وزار بولندا والولايات
المتحدة وفرنسا . وحول علم
الدلالات قدم مجموعة من
الأبحاث العلمية المتقدمة ومنها
والبناء الفائب عام ١٩٦٨ و
تشكيل المسموع ١٩٧١ و
نظرية علم الدلالات ١٩٧٦ .
ثم والرموز وفلسفة اللغة عام
١٩٨٤ . وهي كما يبدو أبحاث
بلغة التخصص ولا يمكن أن

هل يمكن لرواية واحدة أن
تصنع كاتباً يحقق من الشهرة أكثر
بماضيف المسرات من أدباء
عديدين ألفوا عشرات ، بل
مئات الروايات . . . والإجابة على
هذا السؤال قد نجى مصحوبة به
وربما إذ قد لا يكون هناك كاتب
في الذاكرة ترك وراءه رواية
واحدة فقط وحلفت له كل
شهرته .

المقصود برواية واحدة فقط
هنا بالطبع أن يكتب المؤلف رواية
واحدة . وليس أن تكون لاحدى
رواياته مكانة الصدارة عن
الروايات الأخرى . . . والإجابة
عن السؤال الذي طرحناه
ستكون بالتأكيد هي حالة الكاتب
الاطالي امبرتو ايكو . ليس فقط
لأن روايته واسم الوردة قد
حققت كل هذه النجاحات . بل
لأنه منذ نشرها عام ١٩٨٠ أصبح
الكاتب الأول في العالم الذي
تتهافت إليه وسائل الاعلام لمقابلة
أحاديث صحفية معه . فزفوق
على كبل من ضربوا الأرقام
القياسية في ذلك وعلى رأسهم
مورخه لويس بورخيس .

واسم الوردة . . . جعلت من
كاتبها الروائي الأكثر انغرافية في
العالم . ففي كل لغة تتم ترجمة
الرواية إليها تقفز إلى أصل
المحتمل ولم يحدث هذا للرواية
وحدها . بل أيضاً للفيلم
الأدبي الذي تم التباسه عن
الرواية واشتركت في إنتاجه خمسة
دول في أول حدث من نوعه . .
وذلك بعد أن باعت مليون نسخة
في طبعاتها الايطالية . وستمائة
الف نسخة في الترجمة الفرنسية .
ومليون ونصف نسخة داخل

الكاتب الايطالي امبرتو ايكو .



تصنع لأي كاتب شهرة أو تواجد إلا في أضياع الدود. لكن هذا لم يوقف نشاط إيكو الأديب. فمع كل جولة جديدة كان يتعرف على أصدقاؤه جدد في عالم الأدب. مما أتاح له أن يهاجم أفكار الفلسفة الجديدة التي ظهرت في فرنسا وهي الفلسفة الغربية تسمى إلى انتقاد وعدم المقاهيم الشمولية.

وقد مارس إيكو التسلط صحفية منذ عام ١٩٦٥. ولا يزال يكتب مقالاً أسبوعياً في مجلة اسبرسو الإيطالية الشهيرة. وقد جمع مقالاته في عام ١٩٨٥ تحت عنوان بحرب الزيف، وهي مقالات متنوعة حول الرسوم المتحركة، والسبنا الرياضية. أما أحدث الهام في حياة إيكو بالطلع فهو صدور داسم الورداء عام ١٩٨٠.

تدور أحداث هذه الرواية في القرن الرابع عشر أو بالتحديد في عام ١٣٣٧. قضية استدلال الأضطرابات التي عرفتها الكنيسة الكاثوليكية في ذلك الزمن الذي أثر فيه العديد من التساؤلات حول السيد المسيح عليه السلام مثل: هل كان انساناً أم كان يمتلك العديد من امور الدنيا. وهل كان رجل دلياً. أم رجل دين وأخيراً فقط؟ وكان كعباً هذه التساؤلات هي طائفة من القرائن شيكان من جهة وبين الكنيسة الرسمية من جهة أخرى يمثلها المركز البابوي في مدينة ألبينون وكان استناداً تحت قيادة البابا بوخا الثالث والعشرين. وفي النهاية اتفق الطرفان على الاحتكام في هذه المسائل لدى زعيم طائفة البينكتيين في فير ميلك الذي كان يهد من أعظم معاقبل المسيحية في أواسط أوروبا.

في هذا الدبر اختار إيكو أن تدور أحداث الرواية حيث يصل الرواية الشاب أوسودي مولينا إلى الدبر كتابع لرجل ذاتية وحجة لدى القرائن شيكان يدعى جيوميدي أسكركيل. وهو

رجل مصروف في أواسط الكهنوت بخصوصه الشديدة للتصعب والتجور الفكري. ويؤمله بالبحث من المعرفة وعن الخشحي وهذا السبب يدفع رئيس الدبر أن يطلب منه البحث عن خلفاء صرح أحد الفاتنين الذي يقوم بتزيين المخطوطات والذي مات أثناء عمله في مكتبة الدبر.

وهل طريقة الفتش شرلوك هولمز والمخبر الشديدة وقته في التحري. يكتشف جيوميدي أن هناك جرائم قتل متوالية. حيث يموت تسامة اخرون. ويعمل كل واحد منهم علامات متشابهة بين بعضها البعض. ويكتشف أن هناك مادة تترك أثارها على إصبعهم وفلسان اليد. ويتوصل أن الأمر يتعلق بكتاب منحرف على الرهبان قراسته، أو الأطساح على عصفاء حتى لا يفسدوا أفكارهم المتحصرة بما يعملهم من تنوير وأفكار متطورة. ولهذا قام مسؤول المكتبة بدمج صفحاته بسم زفاف يظل ثورا كل من يطلع عليه قيل أن يفكر في أن يرشد زملاءه قراسته. ويتبع جيوميدي تحريه إلى أن يتسكن في الوصول إلى الكتاب الذي تم اغفائه في قسم سرى من المكتبة المنيشة على شكل متاعية. ويكتشف أن الكتاب المقصود هو الجزء الثالث من مؤلف أوسطو والشعر المخصص للكوميديا. والذي يتحدث عن وجوب ومنفعة الضحك. لكن مسؤول المكتبة للتصير - الذي يرى أن الضحك يجب لأن السيد المسيح عليه السلام حسب رأيهم لم يضحك أبداً - يلق بملارد جيوميدي فيحاول من السم له. وعندما يفتش يقوم بإشغال المكتبة ليأتى الذهب على كنوز التراث الانسان من كتب ومخطوطات وغفأ أروية.

ويرجع نجاح الرواية إلى أسباب عديدة. فبالإضافة إلى التشويق الذي صنعه إيكو من خلال جولة جيوميدي في قباب الدبر للبحث عن أسرار الجرائم الغامضة. فإن الكاتب يوظف

كل هذا العالم من أجل استحضار مواقف إنسان معاد لكل أشكال القمع الفكري ولكل عوارق الكتب التي حرقها التاريخ والتي تشهد على الصراع بين الدين من نورانية الفكر وقلاية الجهل والتخلف.

ولا شك أن المؤلف قد تأثر كثيراً بحدث اختطاف ومقتل رئيس الوزراء الايطالي أندومورو من قبل جماعات الالوية الحمراء. هذا الحادث الذي ترك أثاره في إيطاليا جميعها، وكان ملهماً للعديد من الروايات وخرجى السبنا إلى كتابة وإخراج أعمال فنية عديدة في السبنا والمسرح مثلاً مثل لسيونارد وشاشاً. تأثر إيكو كثيراً بهذا الحادث الذي وقع في عام ١٩٧٨. وقد اعترف في أحد أحاديث الصحفية أن هذا الحادث كان سبباً في إلهامه ولقائه هذه الرواية كنوع من مشاركة الفنان ضد ما يحدث في المجتمع من عصف سياسي واجتماعي. وفي الواقع. وفي لحظة معينة. كتبت في حاجة أن أروي القصص التي الظلام في هذه الرواية في تسامة مظلمة. حولنا. حيث سادت الجهالة. لم أقترب أبداً فيها سيحل على من هجيات. وعندما كانت لدى التية لتأليف هذا الكتاب. لم يكن لدى أفكار محددة عن الواقع التي سوف أكتبها. ثم اخترت أن أكتب قصة جريمة تحدث في فير. أبان القرن الرابع عشر. كان يمكن أن أجعل الزمن هو القرن الثالث عشر. أو القرن الذي يليه.

ولكن طغى على أنني أمتلك مهارات محددة عن مرحلة معينة فقد اخترت هذه الفترة. فسرعت إلى بعض المراجع الموسوق فيها. واستمعت للحصول على مصادر مهمة جعلني أزداد تسكاً بهذه المرحلة بالذات. والآن يمكن أن أقول إنني لم أكتب هذه الرواية عن القرن الرابع عشر. بل عن القرن الثالث عشر. فقد حدثت الأشياء نفسها في كلا الفترتين

● المثل ريتشارد بورنجه.



عصام التنفيس. والاضطهاد الفكري. ونحن لا يمكننا أن نجاهل التاريخ دون أن نراه يمر أمام عيوننا كمنظور معاصر. وعلى الكاتب أن يستخضع المرشح - الفلتر - الخاص الذي يستويه. ويسلو هذا المرشح الذي يرد حين يقرأ: « أنتيه، أنتيه. فهذا الأمر يحدث في عصرنا... ».

يدعي هذا أيضاً أنني لو كتبت رواية تدور أحداثها في العصر الحجري. فسوف تجد فيها ألها رؤىة للعصر الحديث. وقد ظلت فكرتي عن الارباب لا تتغير خاصة فيما يتعلق بالترف اللذي. فهو معتد وفيريلس. في صلبك دون غيره. بل في جميع المذاهب الدينية. ولهذا السبب لفتني أرى أن الخلفاء هو خطأ الارباب فيما يتعلق الأمر بمحاكمة جرئت لأحد ضباط الصاعقة النازيين. فإبان احتلال باريس ولف كوتوليف تازي يسأل بيكاسو الذي عرض عليهم لوحة جريفيكا قالاً:

- هل أنت الذي فعلت هذا؟
- فجاب بيكاسو:
- لا. بل أنت..

ويتعرف إيكو أنه قيل أن يفكر في كتابة هذه الرواية لم يكن يتصور يوماً أنه سيدون كتاباً مبدعاً ويغفل كل هذه الشهرة. فهو رجل يتم أكثر بفلسفة العلوم وكانت إرثاته الأدبية محصورة عند أسماء معينة مثل

فلانير نابوكوف، وجيس جويس وآلان روب جرييه. إلا أنه يتعرف بأن الذي دفعه إلى الإبداع الأول هو صديقه الناقد الفرنسي رولان بارت... ولقد جعلني بارت أفهم أن الكتابة عملية إبداعية مهما كان شكلها وأنه قد كتب روايات رائعة دون أن يحس.

وإلى حديثه إلى جسرسة لوموند - ٢٢ فبراير ١٩٨٥ - بمناسبة زيارته الرسمية لفرنسا يقول امبرتو إيكو: «أدمنت دوما مبدئى ما يحدثه لن القص من حالات صفاء. وقد أجبت كتاب أرسطو عن الشعر. وهناك روايات كثيرة تجد فيها منة القصة. وأقدياء أخرى مثل التفتلغلل فى أصصاق اللفس البشرية. من خلال أسلوب جميل. وبمسألة التعبير. وهناك روايات أخرى مثل روايات الكسندر جئاس تجد فيها نقباء القص.

وهذه الرواية - كما فكرنا - قد تحولت منذ عشرين إلى فيلم سينمائي ضخم. أدى له للممثل الأيرلندي الشهير شون كونرى شخصية جويوم دي باسكوفيل. وقام بإخراج الفيلم جان چاك آنو. وقد فبرت السبنا بعضاً من أحداث الرواية وذلك مساعداً في كسر حدة الملل الذى يسود هذا النوع من الروايات والذي يعتمد فى المقام الأول على الحوار والردود مثلاً يفعل السير آرثر كوتان دوريل مبتدع شخصية المفتش السرى شرلوكل هولمز. وقد تكلف الفيلم تسعة عشر مليون دولار أنتسمة هيئة السبنا فى خمسة دول أوربية هي فرنسا. والمملكة المتحدة. وإيطاليا. والمانيا. وإسبانيا. وكان نجاح الرواية. لم نجاح الفيلم لا بالذاتية في هذه الحالة مؤكداً أن رواية واحدة يمكنها أن تصنع كاتباً.. بشرط أن تكون هذه الرواية هي داسم الوردة.

عن مجلة Lire

مارس ١٩٨٨



ريشار بورنيجيه الممثل .. وأحلام المدينة

ليست رواية بالمره ظاهرة أن يقوم ممثل بتأليف كتاب مهما كان شكل هذا الكتاب سواء من حياته أو كان تجربة إبداعية.. لكن المثير للاهتمام حقاً أن هذا الأمر قد أصبح ظاهرة تشهد حالة من التعلق تستدعي التوقف عندها.

ومنذ ثلاث سنوات طلعت علينا بجمهرة من المجلات فى السبنا الفرنسية مجموعة من مؤلفاتين. ولم تكن الكتب لثى أصدرها هذه المجموعة سوى إبداع روائى قلصته كل من سيمون ميتوبويه، وجوليت جريكي، وماري فرانس يزيه، وأخيراً ماريتا فلادى عن رحلتها إلى الاتحاد السوفيتى.

الجديد فى هذه الظاهرة ومع مطلع عام ١٩٨٨ هو ظهور مجموعة من الكتب من تأليف عثلين - وليس عثلات - وحتى الآن لم تظهر رواية - أو كتاب - جديد لأحدى المجلات ولكن قبل هاية شهر أبريل طلع علينا الطرب والمثل المعروف أيف سيمون برابته السادسة ورجال من الضمائم ثم قدم الممثل الكوميدى داري كول روايته الثانية المشتعل، ونحن فى انتظار روايات أخرى.

لحدث الذى يجلب الانتباه الآن.. أن نقل الظاهرة: هو هذا الصمود السريع لريشار

بورنيجيه الذى احتوته الأضواء فجأة. فأكسب من الأهمية ما لم يكن يتوقه أحد، حشاشان هامان - أو لفظل نباحان - ولبورنيجيه. الأول هو فوزيه الساحق كممثل سينمائى على كل منقلب وحصوله على جائزة سيزار كأحسن ممثل فى فرنسا فى المسابقة الثانية عشر. وهكذا فإن بورنيجيه يحصل عليها للمرة الثانية ويكون أول من يحصل عليها مرتين رغم شهرته الأقل كممثل.

الحدث الثالث هو ارتفاع أرقام المبيعات بشكل ملقت للاختلاف للكتاب الجديد الذى أصدره فى نفس الشهر تحت عنوان ومدينة الليل الجميل: حيث بيع منه عشرة آلاف نسخة فى اليوم الأول لتوزيعه. وأذاع التفتلغلل الفرنسى جلسة للكتاب وهو يقع بخط يده على ألف نسخة يشتريها القراء من الناشر مباشرة. وهكذا أصبح على الماربي الفرنسى أن يطلع جوائب عينة لوجه بورنيجيه المصاحف الملصاح. الجاسد الإنسانية والذي لم يحس اللوس شعر ثقته منذ بضعة أيام.

وهكذا أثر التسالو الترفع. كيف يمكن أن تتعامل مع ريشار بورنيجيه، هل هو الممثل أم الكاتب؟ فكلامنا تابع. وكل منها موعوب ومطاه فى اللجبال الذى عمل فيه.

ولكن ليس بورنيجيه بالممثل والكاتب لفظ. بل هو شاعر وموسيقى ومطرب. كما أنه مفكر ومفاسر. وهشج مسرحى. وممثل فى المصيد من الفرق المسرحية. تنمر أنه مجموعة من البشر يتظنون أمانك فى جسد رجل واحد.. كأنه المهدرا ذات الألف رأس رتيه كل رأس منها إلى ناحية. وتفت من فهمها الكبير المصيد من الأفكار. ورغم تعدد هذه الرؤوس إلا أنها تنتمى إلى جسد شخص واحد هو ريشار بورنيجيه.

يقول فى الحديث الذى أجرته معه مجلة «برومبير» فى شهر يناير ١٩٨٨: «والفضل لثا لثى حياة ملينة بأشياء عديدة. وبالتسبة لأغلب الأدوار الجسبسية التى أؤديها، فليس أمامى سوى أن أسأل حقيقى بالكسريات كى أعزّن فيها المفاهر التى اسها والتبضضات التى تنكض فى شرايى. فثا احس بأنى بدأت حيال فى فترة متاعرة. يمد أن بلغت الأربعين. وهى أن أجرى «برولده» لأنى انسان بطيء الانقاع فى حيال. ولكنى جتهد فى عمل. وهذا أسر باصع الصعوبة بالنسبة لى. وأنا انسان عجول ومغى باهفاه. وقد حدث اليوم أن لمت من سربرى وذهبت إلى الحمام ثم إلى صالة الطعام. كان هذا أمراً صعباً منذ ست أو سبع سنوات.

مثل هذا السلوك يمكنه أن يجعل انساناً عذوباً. ويصعب بالمرارة. رغم أن هذا يجعل انساناً أشعر عا فى داخل أكثر. فثا انسان سهل فيها يتعلق بعمل. ولكنى لست أدلة. لأنى اسوق إلى المرسله.. والمعلقة وحدها.

وبورنيجيه المولود فى باريس عام ١٩٤١ كان أسبا مجهولاً قبل عام ١٩٨٥ حين تم ترشيحه لنيل جائزة سيزار السينمائية.. وهى الجائزة المصاحدة للاسكار فى السبنا الأمريكية.. فى فيلم «الحساب» ونال بورنيجيه الجائزة.. وبدأت الأدوار تتوالف عليه. إلى أن استند إليه جان لوشير دور البطولة فى فيلم «الطريق الطويل» ومرة أخرى قفز اسمه إلى قائمة الترشىحات. ليس كممثل - ساعد هذه المرة فى عام ١٩٨٨ - بل كطريق رئيسى، فحصل على الجائزة وتوقع على كل من جيرار ديلابيد، وجان كاربيه، وجان روشفور وآخرين..

ورغم فوزه بجائزة سيزار وما يمكن أن تحققه هذه الجائزة من شهرة إلا أن الأضواء التى ألفت عليه كمؤلف لكتاب أدب كانت

أكثر سطوعاً وحول هذا الكتاب أفردت له العديد من الصفحات الأدبية . حيث أكد الناقد جان لوى آزين في مجلة لوفيل أو سرفاتور - ١٧ أبريل ١٩٨٨ - أن ريشار بورنيجيه يسير في خطى أنطوان بولونان . وهو روائي شهير معروف بوليه الشبيبة بالحياة والأدب والوجود ومن أشهر رواياته «ورد في الشتاء» . والوجود هنا لا يبقى الوجودية من مفهوم سارتز فهو رجل بلا نظرية ولا يتطلع للعدو أو الأسى بأي منظور . فليس بورنيجيه بالمثل الذي يضع النظريات . ولكنه رجل تكل إلى الكتابة حول المدينة التي عاش بين أروقها وسار في دروبها . فصرف البشعر والكلاب . . . والنساء . . . وملكته حيات النظر الخفية . . . والألحج ندوف الجليل ليلة عيد الميلاد . .

هذه المدينة أسماها الكاتب والمدينة الليل الجميل . . وهذا الكتاب ليس بالرواية فليس هناك حكايات مألوفة . وليس الكتاب سيرة ذاتية عن الكاتب . . . ولكن إذا كان للمدن سيرة ذاتية في فترة معينة من خلال ارتباط الأشخاص بها فليكن هذا . . كما أنه ليس مسرحية كوميديية صالحة للتشغيل على خشبة المسرح . . ولكنه - كما يؤكد المؤلف - حالة من العزف انتابه فقام بها ، وجاء العزف معاصراً ومتزججاً فيه نعمت عديداً سمعها في أماكن عديدة داخل الحانات الباريسية . . وعن السواء بعض الصداقة الخفية . . فملأت وجوده بشجن خاص . .

ويقول جان ميشيل فرودن في مجلة لويوران : «إن على المرء أن يتخيل حالاً يسع من قبيل المصادفة لرجل حل مودع مع امرأة عليه أن يذهب لمقعتها . ولكنه يسمع صوتاً في داخله يدفعه إلى التراجع عن الذهاب . هكذا عمل بورنيجيه وهو يرسل عبر صفحات كتابه الصغير فهو رجل مشدود بموسيقى البلوز . . وهو مؤلف لأغنيات

عنية وذات معاني جميلة . وهناك في الحانات مطربون يشدون بهله الأذان . وبعد سيرة جميلة عليه أن يلعب لزيارة جنته المجهز كي يعزف لها إحدى هذه الأغنيات . أو يردد بعضاً من مقاطعها على صامعها . أو لعله يجتني متعاً من إشرار الشارع والزنج . . والكلاب . . إته رجل يعيش في الألفية . في أماكن هامشية لا تدخلها الشمس في النهار . وعندما يحل الليل تحل المصاييح وهي تكشف هورتها . فتؤثر أن تنطفئ . ولا يسمع المسارح سوى فرقة كرويس الشرب .

ويقول فرودن أن كتاب بورنيجيه أشبه بأغنياته التي يؤلفها . يتعرق في أعماله . ويكس صوراً مؤلمة . ويشير الدهشة بصوره التحلية . بل أيضاً وبالإخراج الفني الذي طلع علينا الناشر به . وقد استطاع المؤلف أن يجد الصفاء الأسمى للغلاف في رداء مرتبك . هذا الصفاء الذي يمكن أن يتغير بين وقت وآخر دون أن نحس بخصارة للكر .

ومن الآراء التي قيلت حول كتاب ومدينة الليل الجميل لريشار بورنيجيه ما قاله جوزيان سافيتو في جريدة لوموند ١٥ أبريل ١٩٨٨ - : وهذا الكتاب يجب أن يفتح الرغبات للقراري لكل هؤلاء الذين تم استغلالهم لالمر القراء منذ طفولتهم . هذا العالم السحر الذي لا يعرف مقدار ما به من قوة سوى من مارسه . هؤلاء الناس يرون بنظارتهم القصيرة داخل هيلالهم . ويبدون دائماً في حالة قرامة لا تنتهي . ومن هذه الحالات بورنيجيه المتعطش دائماً لطفولته . ومن هذه البؤرة الإنسانية استقى «حوايت» كتابه .

ويقول بورنيجيه في حديث نشرته مجلة الأكسبريس - ٦ مايو ١٩٨٨ - «بدأت الكتابة في سنوات السنينيات ، تنظمت الأشعار والفت القصصة

القصيرة . وبعض المسرحيات . ولم أحسن أبداً بالأحاديث لأن مسرحياتي قد قوبلت باستحسان وعرضت على المسرح . أما القصص القصيرة فقد تم نشرها تباعاً في الصحف والمجلات . ولكنني توقفت فجأة لمدة عشر سنوات بسبب الكسب والحمر . .

ويقول بورنيجيه أن الناشر جيمار قد شاهد إحدى مسرحياته وجاءه إليه حاملاً عقداً ليوكمه من أجل نشر رواية جديدة . قلت نعم . هل الأثر حتى يمكن أن استفيد من الأموال التي سيستطعها في واستطع بها أن أعود أصداقائي على الشراب . لم يمر عام ولم أكتب شيئاً . لم أجد في رأسي ما يستحق الكتابة عنه . وقابلت صديقاً أحداً يطحن في أشياء شديدة منها قياسي بالتشغيل في مسرحية تحمل اسم وأبيه العالم سافرتو إلى لبنان من أجل عرضها . وأشعل صديقي هذا الحماس والحمة في داخل ليذا بدأت في الكتابة فوراً .

لم أجد شيئاً أفضل من الكتابة عن المدينة التي عشت فيها هذه المدينة التي حلت في طياتها فنان حظه من البشر . . الصالح والاطاع الجميل والدميم . . الطيب والشرير . . الفنان والأتسان المصاير «إياها نفس المدينة دائماً من الخارج . . لكن الذين يتوافدون عليها على مدى السنوات . . يموت الكثيرون فيتم دفنهم في مقابرهم . فلا يتكسبون كثيراً من جوف المدينة . . وهكذا ارتدت أن أجعل ملتي هي البطل الرئيسي لأحداث هذا الكتاب .

وفي هذا الحديث احتضد ريشار بورنيجيه بأعجابه الشديد باتطوان بولونان كرواكي عكس تجربته الحياتية في روايته يصدق . وفي أعماله يمكن أن تكشف بسهولة مدى العلاقة الحميمة التي تربط بين بولونان والمدينة التي عاش فيها . كما أبدى أيضاً أعجابه بالكتاب الإنجليزي جاك

لنشد صاحب رواية والناب الأيضه فهو من ناحية أخرى قد جعل من البحر مسكنه التي يجها . وكتب البحار حتى صعد إلى القطب الشمالي . وبعلم من حيوانات هذا القطب الجليدي أكثر آدمية من البشر أنفسهم .

أما الكتاب الثالث الذي عبر عن أعجابه به فهو لوكيزو صاحب روايات «صبراء» و«البحاثن عن الذهب» وهو كاتب مغرم بالطبيعة واكتسب أخصيه من متاداته بالمروعة إلى الأم - الطبيعة - وإرتشال لفاء من بين حناها . أما الشاعر الذي يحبه فهو ريتيه شار الشاعر الريالي المعروف الذي توفي في شهر يناير الماضي .

ويحترف الكاتب للمثل أنه قساريه جيد . وإن الكتاب المختزل لديهم الاحساس بحب الامتلاك . وهذا الاحساس يمكنهم بسهولة من صوبهم : ولن يهتقوا الصمت الاعايمي واللام حول كتاب . لأنه قد يبدو كتاباً غريباً عند البعض .

وحول رغبته في الكتابة مرة أخرى يرد بورنيجيه قائلاً : احلم بالاستمرار . . وهل كل هناك فيمان يجب أن انتهى من كتابتها في الفترة القادمة . . وهناك أيضاً كتابان صغيران يعمل احدهما وشاطيء خصوص على النهر ، أما الثاني فهو «سوتج» . . احي المهرج .

ريشار بورنيجيه هو ظاهرة من ظواهر اليوم . لكن الأدب لم يكن حالة وظاهرة مثل التشغيل وفنون أخرى . . وعلى بورنيجيه إذا أراد أن يكون له باع في هذا العالم الذي اختاره أن يكون رفاً له مثلاً فعل أيف سيمون . . ومادري فرانس بيريز . . وبعد سنوات طويلة يمكن الحكم عليه . . ويمكن سطرته ببالاستمرار . . أو الانقضاء بالوقوف أمام الكليار

الحياة ، والحياة لها نظم كون له
قوانينه ، فلا بد للرواية وهي تعبر
عن الحياة أن تكون لها قوانينها .

ولعل من المناسب أن أذكر
هنا ، أن وضع تصريف ملزم
وقواعد ملزمة للرواية وتكاتبها لم
يعد الآن موضع بحث بعد أن
ساد الاتجاه نحو التحرر من كلفة
الأشكال التقليدية للرواية ، ولم
يعد من المطلق أوعا يسير روح
العصر أن يحدد للرواية عدد
كلماتها وعدد صفحاتها ونفس
الشئ بالنسبة للرواية القصيرة
والقصة القصيرة والأقصوصة ،
فهذا التقسيم العنصرى كان نقول
عدد صفحات الرواية من مائتين
ومخمين إلى أربعمائة صفحة وأن
عدد كلماتها من أربعمائة ألف
كلمة إلى تسعين ألف كلمة ولم
يعد التقسيم الزمنى الذى قدمه
أدجار آلن بولس قيمة فهو يحدد
مواصفات القصة القصيرة حسب
زمن قراءتها ، فهو في رأيه تقرأ في
فترة من نصف ساعة إلى ساعة
فلذا زاد الزمن عن ذلك كانت
رواية وإن قل من ذلك كانت
أقصوصة ، بل لم تعد هناك أهمية
لتقسيم الرواية حسب طول الفترة
التي تستغرقها أحداثها ، ولم يعد
للشكل أو الموضوع أهميتها
السابقة بل لقد أصبح لدينا الآن
روايات في صورة خطاب أوفى
صورة بليوجرافيا أو صورة من
عالم الأحلام أو الخيال العلمى
أو لفتاتنا التي تستخدم الخيال
لكشف أغوار النفس البشرية
والأفكار - أو استخدام شكل
قصص الأطفال في كتابة روايات
الكبار ، والأعمال الوثائقية التي
تشمل قراءات وثائق واقتباسات
ومتعقبات من صنف ، ومع
ذلك فإننا نرى الاتجاه الدكتور
ميد الفتح عثمان يعض في هذا
الفصل من كتابه في تحديد الفرق
بين الرواية والقصة القصيرة ،
والرواية والمسرحية ، والرواية
والشعر ثم الرواية والتاريخ مع
ايضاح دد كل من السرواى
والمؤرخ وتأثير القالب الروائى
على المادة التاريخية تطبيقا على

يشرح الباحث الأستاذ
الدكتور عبد الفتاح عثمان في
بداية الفصل الأول من دراسته
سؤالاً عاماً جعله عنواناً للفصل
الأول من الكتاب سؤالاً يقول
ما الرواية ؟ وفي عاقلته الاجابة
على هذا السؤال لجأ إلى تقديم
تعريفات نظرية عديدة لفهوم
الرواية وهو في نفس الوقت
يعترف بأن الرواية جنس أدبى
تميز برحابة التجربة وتمدد الاتجاه
وتنوع التكنيك اللغوى وبذلك
يصعب تحديد معناه وحصر
خصائصه في تعريف منطوق محدد
فهو يقول : « وكل رواية جديدة
هي تجربة جديدة في حد ذاتها لها
طابعها المميز ورؤيتها الخاصة في
التجربة والأسلوب كما أن صياغة
تعريف للرواية قد يقطن به قلبا
جاءزا أحد سلفا لأصعب الأعمال
الروائية داخله وإجبار الروائى
على الالتزام به وهذا يحد من
حرية ويضيق على قدرته الخلاقية
في التجديد والابتكار ، ناهيك
عن تردد الفنون بشكل عام على
الصيغ المجازية والقوالب الصماء
ورفضها الالتزام بالصدام بالقرواعد
التجنية الملزمة .

● تجرير غير مقنع

ومع ذلك نحن نراه في مكان
آخر لا يوافق من يرون رفض
تعريف الرواية والتعريف النظرى
لامتها وأدائها ووظيفتها باعتبار
أن الرواية في يبر عن الحياة ،
والحياة تخضع لنظام كون له
قوانينه وأطره الثابتة ، وهكذا نراه
هو نفسه يقدم تعريفاً مختصراً
للرواية على أنها من يعبر عن
الحياة ، لكنه يقدم تبريراً غير
مقنع لضرورة التعريف ومواقفه
طالما أن الرواية في يبر عن

بناء الرواية

كتاب : الدكتور عبد الفتاح عثمان
عرض ومناقشة : عبد المجيد شكرى

الفنية الحديثة قد تأصلت جلوه
في عصر على أبهى هواله الرواد
من كتابات الذين قدموا إبداعاتهم
على مدى نصف قرن من الزمان
أويؤيد .

والأستاذ الدكتور عبد الفتاح
عثمان قسم دراسته إلى خمسة
فصول تتناول في الفصل الأول
تحديد معنى الرواية من ناحية
التصريف النظرى والمقاربة بينها
وبين غيرها من الفنون ومكانتها
الثقافية ، وتتاول في الفصل
الثاني موضوع الحكاية الروائية
موضحاً طبيعتها من ناحية
الوحدة العضوية ، والزمان
ولمكان والصراع الدرامى
وتتاول في الفصل الثالث
الخصائص الروائية وأبعادها
المختلفة الجسمية والنفسية
والاجتماعية والعلمية وأنواعها
من رئيسية وثانوية وإيجابية
وسلبية وفردية وفردية وصلتها
بالكتاب وتتاول الفصل الرابع
لقية الرواية بينها وتتاول الفصل
الخامس والأخير التكنيك اللغوى
للرواية .

بناء الرواية : دراسة في
الرواية المصرية ، تأليف الأستاذ
الدكتور عبد الفتاح عثمان
الأستاذ بقسم البلاغة والنقد
والآداب المقارن بكلية دار العلوم
جامعة القاهرة ، وهي دراسة
جادة حاول فيها تناول جانب هام
من جوانب الدراسات النقدية
ونعني به بناء الرواية اللغوى
مفهومها وخصائصها وأسسها
بالإضافة إلى التحليل النصى
لعدد كبير من أعمال كبار
السرواين في مصر بدءاً من
إسكندرات رواد هذا الفن ،
فالدراسة تجمع إذن كماً يكثر
الباحث نفسه بين التأصيل
النظرى والتحليل النصى
للاعمال الروائية في أدبنا المصرى
الحديث ، ومصر لاشك رائدة
دون شك في مجال الرواية ،
وعلى كتابها خطوات واسعة
راسخة على هذا الطريق ، فالفن
القصوى بصفة عامة وإن كان
معروفاً بصفة أصيلة في الأدب
العربى القديم ، إلا أنه باشكله

روايات جوهري زيدان التاريخية وما تجلّى في كتابات جسد الحميد جودة السحار وعلى أحد باكتير وعبد فرید أبو حديد وعلى الجارم ويوسف السباعي وإحسان جبد القدوس ثم جال الخيطان الذي اتخذ من العصر المملوكي مجالا لاستقامات معاصرة حيث يصف الأرهباب والتعويف والضموض الذي يسيطر على دولة البصاين في العصر المملوكي وذلك للكشف عن قضايها في العصر الحاضر .

● الأساس الذي تبنى عليه الرواية

أما الفصل الثامن من كتاب بناء الرواية للأستاذ الدكتور جبد الفتاح عثمان فيستأول فيه (الحكاية) باعتبارها الأساس الذي تبنى عليه الرواية ، وهنا نجد الباحث يمسد إلى تقديم تصريف آخر للرواية فهي في مفهومها البسيط عبارة عن حكاية تروى للناس من حيث الأحداث التي تقع لهم ويوصلهم منها وتسرهم لها ومعارهم فيها وكما يقول « وأن يكونا تفقد الرواية لبها وأساسها ويصبح التفسير اللغوي نوعا من التهوريم وتبيرا من التجريد الغشالي من للمع والعارى من الدلالة . وهو يؤكد رأيها هذا بقول « فورستر » : « إن الحكاية هي الوجه الرئيس في الرواية ، أن الرواية تتحكي حكاية ، هذا هو الوجه الأساسي الذي لولا ما كان لها وجود فهي كالعاصود القفري أو السدودة التشريعية لا يمكن التحكم في بدايتها أو نهايتها ، كما أنها قدوة قدم الزمن ترسج إلى أقدم العصور الجيولوجية » .

● الحكاية الروائية

دور الأستاذ الدكتور جبد الفتاح عثمان أن الحكاية الروائية هي حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني وطابعها الكئي وأساسها

القيمي بطريقة فنية مميزة تتفاعل فيها الأحداث وتتحرك الشخصيات وتتغير المواقف في اتجاه منطقي يتفق بالضرورة إلى نهاية منطقية طبيعية متبقة من الأحداث ذاتها . وهكذا يتبدل إلى مفهوم الحكاية الفنية في الرواية المصرية من خلال مناقشة عدد من القضايا التي ترتبط به ولتحدد معناه وهي الوحدة المضوية والزمان والمكان والصراع الدرامي .

● الوحدة العضوية

وحول الوحدة العضوية يقول الباحث أنه لا بد من خصوص الأحداث الجزئية لخلق خاصي يحدد وجهتها ، ولهم شتاتها ، ويحكم خلقها وهو منطق السببية حيث ترتبط الأسباب بالنتائج وتؤدي للنتيجة ، وهذا يتطلب تركيز الأحداث حول شخصية محورية تستقطب ما عددها من الشخصيات الثانوية بحيث ترتبط بها الأحداث .

ولمناك الأحداث وعضوها لشلق السببية يتم من طريق (الحبكة) وهي سلسلة من الأحداث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج ، وكما يقول « فورستر » في كتابه أركان القصة : « إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة بعده فهذه حكاية ، أما إذا قلنا مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة حزنا فهذه حبكة ، لأن الحبكة حزنا فهذه حبكة ، الأحداث ومنطقيتها وتعمق الحكاية طابعها الفني المقتنع وهو ما يميز الحكاية الفنية من الحكاية البه « تشارلتون » في كتابه فنون الأدب من أنه تولدت القصة من الحبكة لم تده قصة فنية كذا أن التركيز على ضرورة الحبكة يعني الاعتماد بالوحدة العضوية التي تجمع الجزئيات التي يتكون منها الكل في إطار منطق السببية وهذا معناه أن النهاية نتيجة طبيعية للبدائية ومن ثم لا مجال للصعدة القدرية .

● الصلدة القدرية مرفوضة

وهنا يؤكد الأستاذ الدكتور جبد الفتاح عثمان على رفضه الكامل للصعدة القدرية التي تصيب البناء الروائي بالضعف وتفقد أهم خصائصه وهي التيرور والانقاع ، ويضرب لذلك مثلا بنماذج من الرواية المصرية لعبت فيها للمصادفة في بنائها دورا كبيرا بحيث أقفدها لمناصحتها ومنها رواية « حيت الأقدار » لتجيب عضوط ورواية « إلى راحلة » ورواية « بين الأطلال » ليوسف السباعي ورواية « لقطه » ورواية بعد الغروب لمحمد عبد الحليم عبد الله بل ولجبد إلى القول بأن اعتماد جبد المصادفة وحدها في بناء الرواية دليل على نقص المهاراة الفنية لدى الكاتب .

● الزمن

ويحدث الباحث عن الزمن الذي ترتبط الحكاية به ارتباطا وثيقا فهو بمثابة الإيحاء الذي يبطئ أحداثها ، والشاهد على جبد مصير شخصياتها ، والمصدر الفعالي الذي يفسل حركة الصراع الدرامي فيها ، فالزمن له تأثيره في الأجيال المختلفة وهذا ما تراه في ثلاثية تجيب عضوط « بين القصرين » - « قصر الشوق » (السكوية) - والزمن هو البطل الخفي في ملحمة الخرافيش « حيث تابع الأجيال وهذا ما نجده في الأيام » لطف حسين « وهارب من الأيام » « لفرات أباسية » ، و « لزمان بقة » لمحمد جبد الحليم جبد الله ، و « الماضي لا يعود » لمحمد جبد الحليم جبد الله أيضا .

ومع ذلك فهناك من يرفضون التصلب الزمني للأحداث ويدعون إلى استخدام الزمن بطريقة تتناسب مع وهي الشخصية ، وقد أورد الباحث ما جاء في كتابات « فرجينيا وولف » إحدى كتابات « تيار الوعي » التي تقول : « دهنا نسجل

الذرات وقت سقوطها على الزمن بالترتيب الذي يسقط به ، ودهنا تتبع النظام الذي يتركه أي منظر أو تتركه أية حادثة على الوعي مهيا كان هذا النظام غير متصل وغير مترابط من حيث الظاهر .

لكنه يهي حديشه عن الزمن بقوله : « غير أن الزمن سيهي النار للملحمة التي تتضج على حرايرها الشخصيات وتستوي المصائر وتضيء النهاية .

● المكان

ثم يتقل الباحث إلى نقطة أخرى ذات تأثير جوهري على الحكاية الفنية ، وهي المكان الذي يزخر بالحياة والحركة ، ويؤثر ويتأثر ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكاره ، كما يتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته ، فالمحكاية التي تتخذ من ريف مكانا يختلف في أحداثها وشخصياتها وصراعيها غير الحكاية التي تتخذ من المدينة مجالا لحركتها أو في الأحياء الشعبية أو في الأحياء الراقية أو في الصعيد أو في البحيرات وعلى السواحل ، وهذا ما يبدوا واضحا في رواية « دهام الكروان » لطف حسين وبالجزء الأول من « الأيام » ورواية صبح النوم ليعلى حتى ، والطوق والسورة ليعلى الطاهر عبد الله « وزين » للدكتور محمد حسين ميكل وروايات محمد جبد الحليم جبد الله الذي اتخذ الريف مكانا لأحداثها وكذلك جبد الزين الشرقاوي وثروت باهقة ونبه محفوظ الذي جعل الأحياء الشعبية مكانا لأحداث رواياته ، وإحسان جبد القدوس الذي جعل الأحياء الراقية مكانا لآخر لأحداث رواياته .

وهكذا يؤكد الباحث على أن الزمان والمكان أثرهما على خلق الظواهر الاجتماعية المختلفة وظهروا الأفكار السياسية والمذاهب العقائدية والظواهر الأخلاقية والنفسية .

هذا ويتناول الباحث الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان موضوع الطابع الدرامي للأحداث في الحكاية الفنية أو ما يطلق عليه الصراع الدرامي حيث الحركة والتوتر والمفارقة والانتارة والمفاجأة الدراماتيكية أن يتخير الأحداث الدنيائية ويصغرها ويصنعها متجاوزاً الأحداث الاستاتيكية بما فيها من جود وزكود وثبات وهو يقول :

— إن العنصر الدرامي في الحكاية هو الذي يشير في النفس نوعاً معيناً من الصراع للمؤدى إلى سلوك أو تصرف أو تفكير معين فإذا قلنا أن الدراما هي روح الحكاية ، فإنه ينبغي علينا القول بأن الصراع هو روح الدراما .

والصراع في الرواية تطور من صراع بين الإنسان والقوى الخفية إلى صراع بين الإنسان ونفسه ، ثم بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه ، أو تمتع وأصبح في الاتجاه الواقعي يدور بين طبقة العمال الكادحة وطبقة الرأسماليين المستغلة للسيطرة والسيادة المصرية حافلة بكل صروب الصراع النفسي والفكرى والوجداني والزمني والاجتماعي والسياسي ، ويضرب الباحث مثلاً بالعميد من روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف أدريس وتوفيق الحكيم وعبد الحليم عبد الله .

● الشخصية ودورها في بناء الرواية ●

وننتقل إلى الفصل الثالث في كتاب « بناء الرواية » للأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان والذي خصصه للحديث عن الشخصية ودورها في بناء الرواية إذ يقول عنها إنها مركز الأفكار ومجال المحال التي تتطور حولها الأحداث ، وهو يؤكد هنا قول النقاد المعاصرين بأن خلق الشخصية الممتعة هو أساس بناء الرواية ومنهج نجاحها ، ومع ذلك فالروائي في عرضة

للشخصية ينبغي ألا يتزلق وراء الاسلاك لتلايل الحياة اليومية الجارية فيحكي كل تافه في هذه الحياة من المأكول والمشروب والملبس والحيثيات السطحية والتصرفات البسيطة ، إلا إذا كان كل ذلك يرتبط بفكرة الرواية ويخدم الهدف المتوخى منها ، لأنه ينبغي ويختار من الواقع . فيدرج يصيرته الرواية كل هام وجليل له مغزى ، فيصور نوازع الفرد واهمالاته ومثله العليا وصلاته الاجتماعية ، ومصراته في سبيل تأكيد ذاته . والكاتب يتناول الشخصية الروائية من عدة أبعاد ، البعد الجسمي ، والاجتماعي ، والنفسي والفكري ، بمعنى أن الشخصية

توصف في حالها المختلفة فتركز عليها في صفاتها الفردية لتمييزها ، وصفاتها الاجتماعية التي تكشف من خلال تفاعلها مع المجتمع وموقعها الاجتماعي أو سلباً من الحياة الاجتماعية السائدة ويؤكد الباحث على أهمية أن يكون ذلك من خلال منطق الأحداث وفروقات البيئة والتأثير التي الفتحة التي يجعلها تنمو في أجواء طبيعية متجانسة ، وهذا التفسير الشطفي لتصرفات الشخصية يتطلب منه أن يتم بذلك وسيطة ووعي في حق لا يكشف الروائي عن رؤيته الذاتية للأحداث وبالتالي تمبر من الجاهل وتتعلق باسمه ، فيصف لنفسه بدل أن يصف شخصياته ، وبذلك تبعد الرواية عن النظرة الموضوعية وتضيق عواطف ذاتية بحة يستمر الشخصيات للتعبير عنها .

هذا وقد تناول الباحث بالتفصيل عدداً من الأخطاء التي يقع فيها كتاب الرواية وهم يرمسون شخصيات رواياتهم ، فمنهم من يوقف سير الحدث لكن يلفظ القسري ، درسا في موضوع معين ، ومنهم من يعلق على أفعال شخصياته ، ومن الكتاب من يخلقون شخصيات ليست في الواقع شخصيات بل مجرد أوهام

تحدث بسلامهم ، وكل ذلك من ضروب تدخل المؤلف في سير الأحداث ومع ذلك فالشخصية لا بد أن تحيا حياتها فلا تظل ثابتة ، وهو يضرب لنا مثلاً بما ذكره هـ. لورنس عن الشخصيات في الرواية فهو يقول :

— لا تستطيع الشخصيات أن تقف شيئاً إلا أن تحيا ، فإذا استمرت خيرة طبقاً لتصميم معين ، أو شرير : طبقاً لتصميم معين ، أو حيوانية طبقاً لتصميم معين ، فإنها ستوقف من الحياة ، وتقطع الرواية فائدة الحياة ، فواجب الشخصية في الرواية هو أن تحيا ولا فإنها تصبح لا شيء .

● صورة أدق للشخصية الروائية

ويقوم الأستاذ : الدكتور عبد الفتاح عثمان بتقديم صورة أدق للشخصية الروائية ، فهي ليست صورة حرة متغولة عن الواقع كما هو ، وإنما ترتفع عنه وتتجاوزها بجوانبها الفنية التي أضفتها عبقرية الكاتب ، فأصبحت معادلاً فنياً للشخصية الواقعية ، وموجزاً لثق من الناس فيها من الواقع ولها من الخيال أيضاً . ولما تقدم الكاتب للشخصية ، قد يبدأ بالوصف البليغ ، ويؤخر ظهور الشخصية الرئيسية حتى إذا ظهرت على مسرح الأحداث تحركت الرواية ، وهكذا نحن نجد للشخصية الروائية تصنيغات عديدة ، بعضها يتعلق بموقع الشخصية من الأحداث وقدرتها على النمو وإدارة حركة الصراع ، فهي إما شخصية بسيطة أو شخصية ناعية ، وبعضها يرتبط بموقف الشخصية من الأحداث ، فهي شخصية إيجابية أو شخصية سلبية ، وبعضها يرتبط بموقف الشخصية وتغييرها من الإنسان الفريد أو النموذج الاجتماعي فهي شخصية فردية أو شخصية عذرية والأمراً لا يقتصر بالنسبة

للشخصية الروائية على الإنسان فقد يخلق الكاتب شخصية تلعب دوراً في الأحداث أو ترمز إلى معنى في الأحداث يستمد منها عالم الظهور والخيال .

هذا ويتركز الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان وهو يتحدث عن الشخصية الروائية يركز على تقسيم النقاد المعاصرين للرواية على أساس مكونات الرواية وهي الحدث والشخصية والدراما ، وهناك رواية الحدث ، وهناك رواية الشخصية ، وهناك الرواية الدرامية .

ورواية الشخصية هي أهم تلك الأنواع إذ لها وجودها لتشكل ويسخر الحدث لخدمتها .

وانطلاقاً من هذه الزاوية ينطلق الباحث إلى تقديم دراسة تطبيقية في مجال الرواية المصرية تركز على هذه من إبداعات نجيب محفوظ سواء أكانت تلك الشخصيات مسطحة أو ناعية . وأخيراً يتحدث عن موقف الكاتب من الشخصية فلكل موقف الوصف الذي ينبغي له أن يتبنى الكاتب الحياد ويترك الشخصية تميز عن نفسها من خلال الفعل والحوار ، ثم يواجه الباحث هذا السلب خطاً الدكتور محمد حسين هيكل في رواية زينب وعطفاً محمد عبد الحليم عبد الله في معظم رواياته حيث يتدخل كل منهما في الرواية بالشرح والتعليل .

● لغة الرواية ●

وننتقل إلى الفصل الرابع في كتاب « بناء الرواية » للأستاذ الدكتور عبد الفتاح عثمان وقد خصصه للحديث عن اللغة حيث يعده مقارنته بلغة الرواية ولغة الشعر ولغة المسرحية ولغة الخطابة ويلعب إلى القول بأن الروائي المتكهن هو الذي يسيطر على أداته اللغوية ويدرك أسرارها وفاعليتها في التعبير والتأثير ويصوغ بمهارة فيه تركيب اللغوي يقدم ويؤخر ويوجز ويعرف وينكر ويوصل

وفصل ويصرح ويكنى ويصف الأحداث ويثير الحوار ويتلقى الكلمات الدالة الموجبة والتركيب السهلة الواضحة التي ترتفع عن لغة الحياة اليومية الجارية . ويغفل الباحث إلى القول بأن لغة الرواية إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة تجعل الماضي واقعاً معاشاً وقدت بالخامس إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات كما أنها تمسك بالإشعاعات الفكرية العاطفية وتجعل الشخصية تعيش للحظة تلو اللحظة في جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن . ويعد أن يتحدث المؤلف عن طبيعة اللغة الوصفية والحوارية في الرواية ينحصر جانباً كبيراً من اهتمامه ودرامته إلى موضوع القصص والمصائب في الحوار الروائي ، وبعد أن يقدم عدداً من آراء النقاد والمبدعين أنفسهم يرفض الرأي القائل باستخدام الصائبة في لغة الحوار ، فاللغة القصصية في رأيه قادرة على تمثيل الشخصية في حالاتها المختلفة بل إن القصص أكثر حل استيطان الشخصية والكشف عن معالمها النفسية ويوجد عليها الدخائل وتسجل حركة الصراع الدرامي ووصف نمو الحدث الذي يتجسد في الحوار الحسي النابض المتدفق مرارة وحيوية في أعياهه الفصيح

● التكنيك الفني ● الروائي ●

وهكذا نأى إلى الفصل الخامس والأخير والذي خصصه المؤلف للحديث عن التكنيك الفني الروائي ، فهناك التكنيك المرتبط بالشكل العام سواء أكان هو السرد أو السيرة الذاتية أو المذكرات ، وهناك التكنيك في استخدام الزمان والمكان ففي مجال الرواية المصرية نجد بعض الكتاب يراعون الحس الزمني حيث تطور الأحداث تطوراً متطابقاً زمنياً صحيحاً حتى النهاية لكن هناك أيضاً من لا يتقيد

بالترتيب الزمني للأحداث فقد بدأها من قمتها أو من وسطها أو يرتد من وسطها إلى أولها ولعل رواية « الحرام » ليوسف إدريس هي أبرز نموذج لبداية الرواية بلحظة « الذروة » وهي لحظة الضرب على لحيظ حديث الولادة عنتقا ومطروحاً على حافة النهر . وهناك أيضاً التكنيك الفني في الإيقاع فقد ترد الأحداث سريعة نشطة أو بطيئة متأنية تبعاً لطروب الحدث ودرجة انفعال الشخصية ، كما يوجد تكنيك المونولوج الداخلي من أجل تقديم المحتوى الفني للشخصية . وأخيراً التكنيك الذي يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات العقلية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواقع المعرفه لهذا العالم الذهني من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف ، وهو ما يسميه النقاد بالمسارون بـ « تيار الوعي » حيث مناجاة النفس ، وهي غير المونولوج الداخلي فهو يقوم على التسليم بعودة جمهور حاضره ويحدد وعييه من هذا من السمات الخاصة التي تميزه من المونولوج الداخلي المباشر ، والمونولوج الداخلي غير المباشر ، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ، وأخيراً بيان التكنيك الفني باستخدام الحلم الذي تتركز فيه هزيم الشخصية واهتماماتها وطموحاتها التي تتجزئ عن تحقيقها في اللحظة وغالباً ما يتم في الأوقات التي تصان فيها الشخصية من الاحياء والتوتر والأزمة النفسية .

● كلمة أخيرة ●

لقد جاءت دراسة الأستاذ الدكتور عبد الفتاح حسان عن بناء الرواية دراسة أكاديمية واعية والتي تجمع بذلك بين التأسيس النظري والتحليل النصي لبعض أبرز أعمال كبر ككتاب الرواية المصرية ، وقد قام مثلاً بعملية تأصيل نظري لواقع روائي قائم وتعتبر بحق عملاً خلاقاً يفيد منه النقاد والباحثون والمبدعون .

رحلة الرواية عند محمد جلال كاتب : شوقي بدر يوسف

روائي من الجيل الذي تأثر بنجيب محفوظ عرض : شمس الدين موسى

الكوكبة من الكتاب الذين لم يركز النقد عليهم ، في الوقت الذي شاعت فيه أعماله الروائية تليفزيونياً ، وإذاعياً ، وسينمائياً ، ووصلت إلى الناس هنا وهناك .

بلى إن خط محمد جلال كروائي من الجيل الذي أتى بعد أفراد جيل المعاصرة الذين تركت حول أعمالهم اهتمامات النقاد سواء كانوا من النقاد الباحثين الأكاديميين ، أم من النقاد الكتاب من خارج الجامعات . كان خط محمد جلال أفضل بدرجة ملحوظة ، فلقد أهدته عدد من السرداسات ، والشابات التي تواصلت مع أعماله وتناولتها بالنقد والتحليل .

وهو الكتاب شوقي بدر يوسف يقدم كتاباً نقادياً كاملاً اشتمل على آرائه النقدية في أعمال محمد جلال ، والرواية بعنوان « رحلة الرواية عند محمد جلال » تناول فيه جميع أعمال محمد جلال بالتحليل منذ عمله الأول حارة الطيب عام ١٩٦٢ ، وحتى روايته الأخيرة « فرط الزمان ١٩٨٦ » .

والملاحظة الأساسية على الكتاب أن الناقد وشوقي بدر

ثمة هدد كبير من كتاب الرواية في مصر لم يحظ أي واحد منهم بالإهتمام النقدي ، الذي ناله كتاب آخرون مثل نجيب محفوظ ، وتسويق الحكيم ، ويوسف إدريس ، ويحيى حقي . . . ولا ننسى أن هذا التجاهل النقدي كان مقصوداً في حد ذاته ، على الرغم من وجود عوامل أخرى لا تزال تؤثر في حياتنا بفاحشة أدت إلى التفاف النقاد حول كتاب معين ، ومتابعته كلها أصدر رواية ، كانت أو مسرحية أو ديوان شعر ، بدون نظر لآخرين . ونستطيع أن نقول أن هؤلاء الكتاب سقطوا من خريطة النقد لسنوات طويلة أثناء سنوات عطفهم .

ومن هؤلاء من حظي بقدر من الانتشار جعل أعماله تصل إلى الناس هنا وهناك عن غير طريق تلك التي تم ذلك عبر أجهزة الاتصال الأخرى مثل الإذاعة المرئية والمسموعة والمسموعة فقط فضلاً عن السينما كفن جماهيري . ومن أمثال هؤلاء ، بل في مقدمتهم وإحسان عبد القدوس ، ولطفي خاتم ، وصبري موسى . . . الخ ويأتي الروائي محمد جلال بين تلك

يوسف ، قد تناول أعمال محمد جلال متبهاً لإسما وفق ترتيب صدرها زمنياً ، دون أن يتجمل ملمحاً فيها ما لدى الكاتب بفتح رحله الروائية ، أو يبتغي فكرة ما لديه فيقلتها ويبتاع تطورها في أعماله ، بل إنه آل حل على نفسه تحليل جميع روايات محمد جلال عملاً عملاً منذ البداية وحتى النهاية . كما أنه لم يفسد داخل المؤثرات الاجتماعية والفنية للكاتب ، التي جعلته يفتار شخصيات معينة بذاتها ، فيقدمها بذات الطريقة التي استعملها لم يرتبط بين أفكار الكاتب وحياته الخاصة وشخصياته بل وقف عند مستوى التناول والتحليل . وما يسبب للكاتب محاولة تقصص الكتابات والكتابات الذين تأثر بهم ، محمد جلال ، وعلى الأخص نجيب محفوظ ، ولعله حق في هذا - فمن من هذا الجيل والأجيال التي تواتر بعد نجيب محفوظ لم يتأثر به ؟؟

وكان اهتمام «دشوقي يندر» يوسف ، بإبراز ذلك التأثير واضحاً من أجزاء الكتاب الأولى . بل إنه يتجاوز ذلك عند فرضه أن الروائيين المصريين قد تأثروا بجميع الاتجاهات كما يقول :

« نستطيع ونحن نعيش عوالم الرواية عند مبدعها أن نجد الاتجاهات الاشتراكية والرومانسية والواقعية بأنواعها تقليدية وفنسية واشتراكية ، كذا الاتجاهات الفنية والتحليلية وغيرها من المذاهب التي صلبت حركة تطور الفن والأدب .. »

وبعد المؤلف «محمد جلال» من هؤلاء الكتاب الذين أخذوا من جميع الاتجاهات بتصويب ، فلقد بدأ محمد جلال في روايته تقليدياً ، وانتهى عند الرواية ذات الزعم الأسطوري بشخصه وصراعاته ، وشكله الفني ومضمونه وما يتجوه من

ركام العواطف . ولعلني اختلف مع الكاتب في هذا ، لأن تأثر «محمد جلال» بالرواية الواقعية في بداياته كان أكبر من أي تأثير آخر حيث ظهرت أصطراط الأولى وسط تحولات اجتماعية كانت تلمس كل أطراف المجتمع ومنحنيكه ، فلم تكن بداياته منفردة في الرومانسية على ضرب «محمد عبد الحليم عبيد الله» -

يسل إن عمله الأول «حارة الطيب» رغم قصة الحب بين رفعت وسوسن ، إلا أنه حاول إبراز القصد الموجود في الحياة ، خاصة في الحياة الفنية التي كان يحاول البطل «رفعت» شق طريقه داخلها .

ولعلني أختلف مع الكاتب في أن أهم أعمال «محمد جلال» في مسيرته الأولى كانت رواية الفضيان التي دارت أحوالها في مرحلة الكفاح ضد الاستعمار ، فجاهت تنمو نحو الواقعية ، وإن كنت اختلف مع الكاتب في اعتبارها تنتمي للواقعية الاشتراكية ، فهي أقرب إلى التجسسية . ويبرع الكاتب أن رواية الفضيان لمحمد جلال كانت ثقل التمهيد لمرحلة الثلاثية الكهف ، والوهم ، الحب ، إلى مرحلة التأثر بنجيب محفوظ . كما يؤكد أن محمد جلال تأثر بأخوين مثل أحد حسين ، وصفي غاتم ، ويقول :

«لقد تأثر محمد جلال كثيراً بثلاثية نجيب محفوظ ، وثلاثية أحمد حسين ، ورواية قصي غاتم ، ونحن نستطيع أن نرى إطلالات اليمين قاهرة واضحة خلال هذه الأعمال القصيرة ، كما أن هذه الأعمال تكاد تشابه بعضها من ناحية التأثير بعضها البعض في الشكل والمضمون .. نجد ذلك عند نجيب محفوظ ، وصفي غاتم ، والسمار ، واسماعيل وفي الدين ، كذلك نجد هذه الظاهرة واضحة إلى أبعد

الحدود عند «محمد جلال» في ثلاثية «الكهف ، الوهم ، الحب» من نواح عديدة منها الوحدة الدرامية التي تتمثل على اصطراط الثلاثية بمتناقضات وصراعات متعددة ، ولا تتوقف عناصرها وأحداثها ومعالمتها ، ومضامرها عن الجريان والتلق .. »

ثم يبين الكاتب أثناء تحليله لثلاثية محمد جلال أثر التأثير بالتشكيكات الحظية بين رواية وأخرى ، مما أوجد خلافاً بين الأصالة الفنية ، خاصة في الأخيرة «الحب» التي استخدم فيها الكاتب تيار الرمي لدى كل شخصوه . ويسجل المؤلف أن ما استخدم «محمد جلال» كان غلقاً لتيار الرمي لدى «جيمس جويس» أو «مارسيل بروس» ، وأنها كانت تتأثر تأثر «محمد جلال» بأعمال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبيد الله ، وإسحاق عبد القدوس ، على الرغم من أن استيطان الرمي في رواية الحب قد طغى للمساحة الكبرى من الرواية منذ بدايتها وحتى قرب انتهائها .. ويقول أيضاً عن الثلاثية :

«لقد حفلت لثلاثية «محمد جلال» وبشخصيات رصا تواجدت بصورة أو بأخرى في أعماله الأخرى - إلا أن هذه الثلاثية تتميز ذات طابع خاص من حيث الشكل والمضمون والدلالات»

«مظاهر التطور لدى محمد جلال»

ولقد أعتمد الناقد في كتابه إبراز التطورات التي حدثت في بناء الرواية ، وكل من الحوار ، والسرد الذي استخدمه «محمد جلال» في أعماله المختلفة . ويرى الناقد أن الممارد الفني التقليدي الذي اتبمه في البداية . كان يمثل سمة على أعمال «محمد جلال» ، لكنه تطور به بحسب

الضرورة التي استوجبت هذا التفسير وكأنه يتبع «نجيب محفوظ» في تطوره . ولقد اعتبر «محمد جلال» على رأس تأريخ «نجيب محفوظ» الذين ساروا على نفس الدرب والتطور ، على الرغم من أن محمد جلال لم يكتب القصة أو المسرح - بل ظل مخلصاً للشكل الروائي دون الأشكال الأخرى .

ويرى الكاتب أن الروايات «حارة الطيب» ، والرفيع ، والفضيان ، تمثل المرحلة التقليدية غير تميل - حيث لم تتشكل أدوات الكاتب بعد .

ومرحلة الثلاثية الكهف ، والوهم ، الحب تمثل بداية التطور الحقيقي في أعمال محمد جلال حيث ظهرت حساسية تجاه الأدوات الجديدة في السرد والحوار وتباع المتلوج الداخلي . ثم يرى الكاتب أن مرحلة كهف الموارد ، وعقبة خورعه كان لها محمد جلال قد تجاوز البناء التقليدي وحقق إنجازاً بدرجة ملحوظة ، حيث لجأ إلى أسلوب الشخصيات المتقلبة ، من خلال السرد والحوار لسفطنا الانزياحات ، التي يدخلها دائماً على حركة الشخصية التي تنمكس على تطور الحدث الذي يصاحبه ويتنامى حتى يبلغ الذروة .

كما لاحظ الكاتب أن تلك التطورات كان لها أثرها على كل من السرد والحوار في روايات «محمد جلال» - باعتبار أن السرد والحوار شريكتان مهمتان في المسار الفني لسدي الكاتب الروائي - بل إنها يندمان النسيج الروائي - فيمد السرد التقليدي جاءت مرحلة المتلوج الداخلي الذي كان السرد فيها مختلفاً ، وكان يتضمن الحوار الداخلي التفسيري بل إضافة إلى تلافى الزمن الواقعي ، وتحوله إلى زمن نفسي ليس له تباينات طبيعية ، بل جاء ليحسم الكثير من الشخصيات السيكلوجية التي تعمل على توصيل مضمون الحدث .



وما حدث للسرد - كان له ما يناظره في الحوار ، فكان لا بد بعد أن تحول السرد التقليدي إلى سرد غير تقليدي يحمل عوامل التجديد في الرواية - أن يظهر أثر ذلك على الحوار ، فجاء حواراً في البداية صامياً يتماشى مع مرحلة الواقعية والتسجيلية التي التزم بها ، ثم تحول بعد ذلك ابتداء من رواية « الكهف » إلى النصحي التي استمر يستعملها حتى النهاية . كما يلاحظ الناقد أن الحوار في المرحلة الأولى كان ناعماً من صلب التسجيلية في تصويرها للواقع ، كما كان ناعماً للتفكيرية في السرد .

أما في المرحلة التي كان د محمد جلال ، فيها يحاول أن يمر من أزمة الإنسان وطبيعته الداخلية - وتمثل في روابط « الأثني في منارة » ، والمعمونة ، وكذا في رواية « حكاية في منتصف الليل » ، وجاء الحوار فيه ينبع من الصاعرة التي يشق بها العمل ، والتي استخدمها محمد جلال - من خلال المنولوج الداخلي الذي يمثل من خلاله إلى أعماق الشخصية .

وفي الجزء الأخير من الكتاب يعتبر المؤلف أن رواية « فرط الرمان » كانت تمثل قمة التطور في الشخصية الروائية عند محمد جلال - ويرجع ذلك للخبرة الطويلة التي اكتسبها الكاتب طوال خمس وعشرين سنة ، ظل خلالها يشكل عالمه الإبداعي بما يتناسب مع واقع المجتمع الذي يحاول إقامتها على أرض الرواية . ظل المضمون دوماً هو شاغل الروائي ، فكان في أعماله دائم البحث عن المدينة الفاضلة ، أو يحاول إقامتها على أرض الرواية . يمدد أن اقتضاها على أرض الحياة ، وسط عوامل التصدع ، والفقر ، والتسلط باستخدام مجسومة من الشخصيات والأبطال الراويين - وظل كذلك حتى روايته الأخيرة فرط

الرمان ، التي يلاحظ الناقد - بلر يوسف - أن الكثير من شخصياتها - فرط الرمان - قد توجد أخطاء منها في أعماله السابقة - ويقول :

« علاوة على القضايا الأساسية والأساسية التي تضمنتها هذه الرواية - فرط الرمان - بذلاتها ورموزها التي تواجد الكثير منها في أعماله السابقة ، نجد أنها تحدد مصالح العالم الروائي عند محمد جلال ، بحيث أننا نجد أن بصمات أعماله السابقة تظهر بوضوح شديد في نسج هذه الرواية ، كما نجد أن ظلال الحدث في أعماله السابقة يظل بارزاً في صلب أعمالها . . »

وأي أحرار أن تلك ليست عيباً لأن الكاتب طوال حياته وما تشغله قضية اجتماعية ، أو إنسانية أو إجتماعية ، فيظل طوال حياته يبحث لها عن حلول ، وقد يظهر هذا في أعماله ، وأحياناً في ذلك - أن ما شغل كاتباً كبيراً مثل نجيب محفوظ هو عدة أفكار بعضها فلسفي ، الآخر فكري ، أو سياسي لكن الملاحظ أن ثمة فكرة واحدة تسلسلت إلى معظم أعماله ، وهي متباعدة تطورت الإسقاط المصري منذ ثورة ١٩١٩ ، وحتى تحت المظرة ، أهل القمة ، الحب فوق هضبة الهرم . . . الخ بالإضافة إلى عشرات القصص القصيرة فهذا ليس هيئاً ، ولا عيب محمد جلال أن تشغله قضايا ثابتة وعندها تكون حياته الفنية ، خاصة ، وأنه قد تأثر كثيراً بتجرب محفوظ ، كما برهن على ذلك الناقد في كتابه .

حفريات المعرفة

الكاتب : ميشال فوكو
عرض : محمد وايت وعلي

ترجم أحد المخصصين في ميشال فوكو وهو الدكتور سالم فووت في جامعة محمد الخامس ترجم كتاب «لنولوج من ميشال فوكو تحت عنوان « المعرفة والسلطة » ، وأصدر مركز الآباء القويبي بيروت كتاباً هاماً عن فيلسوف الجسود تحت عنوان « ميشال فوكو مسيرة فلسفية » وكانت أهم الأعمال الفوقوية التي ترجمت إلى اللغة العربية هي « حفريات المعرفة » L'Archeologie de la معرفة من طرف الدكتور سالم فووت جاءت الترجمة دقيقة إلى أبعد الحدود استعان فيها المترجم بالكتابات المغربية الأخرى في مجال اللسانيات وفي مجال الاستيمولوجيا وهي أبحاث لم تستطع حرية على المترجم الذي ألف كتابين في الاستيمولوجيا لذلك جاءت الترجمة في المستوى الذي نعتقد الكثير من الترجمات الأخرى وهي مراعات المصاحف . التداول في التعامل مع المفاهيم . وإذا اعتبرنا كل ترجمة هي قراءة وكل قراءة هي إنتاج آخر للنص فالنص الذي تريد عرضه في هذه المجلة هو نص ذو مدلولين المدخل الأمثل . والمدخل الآخر هو الترجمة .

خصص ميشال فوكو مقدمة بحثه للتركيز على المنهج الذي اشتغل به في أعماله السابقة وهو منهج يقوم على كل أشكال التاريخ التقليدي وسين نقول المنهج لأن القصد مع الفوكو التناهي إلى لا تستعمل مفهوم القطيعة في تعاملها مع التاريخ وتاريخ الأفكار بذلات أن موضوع اهتمامات ميشال فوكو . ذلك أن التاريخ التقليدي

أراد ميشال فوكو لكتابتها حفريات المعرفة إن يكون بمثابة التأسيس النظري لأعماله السابقة والتي أثارت جدلاً طويلاً ، واستمرت بالمفهوم واستصحب فهمها على المهتمين بقضايا الفكر والفلسفة وتذكر بالتحديد ثلاثة أعمال هي « تاريخ الجسود » و « ميلاد المعايير » و « الكلمات والأشياء » فإذا أردنا أن نرتب أبحاث ميشال فوكو حسب الزمن التتالي لجاء بحث « حفريات المعرفة » هو الأول لأنه التأسيس النظري أو النظرية المغربية لأبحاثه الأخرى والتي أراد لها أن تكون صمدات لفهم صورة تاريخ أوروبا المظلمين هو عليه الآن إلى صورة أخرى سوف نتعرف على ملاحظاتها عند استمرارنا لها جاء في هذا البحث النظري التأسيس لميشال فوكو .

ويأتي عرضنا لهذا البحث في إطار الاهتمام المتوسع الذي يحظى به هذا الفيلسوف في كل أرجاء العالم خاصة أوروبا التي كرس كل حياته العلمية للتصوير من جانبها السليبي للمظلم حتى تكتمل الصورة وقد نال ميشال فوكو اهتمام بعض المدرسين والمفكرين العرب ونجلى هذا الاهتمام في ترجمة بعض أعماله إلى اللغة العربية تذكر منها ترجمتين مفصليتين للدرس الاقتصادي في كوليج دي فرانس ونظام الحظائر ، وخصصت بعض المجلات الفكرية أعداداً كاملة ليشال فوكو تذكر منها مجلة المنار الصادرة في باريس ومجلة الكرمال الصادرة في قبرص كما

هو الوحيد هو البحث عن الاستمرارية والتفكير في الاتصال من أجل إعطاء صورة واضحة عن تطور الأحداث والاكتمار وكان التاريخ لفصلاً غامضاً وبهاية وبينها ضرورة وأن الأمور تسير في نظام في خط مستقيم تنظم به كل الأشياء وحسباً بمصداق المؤرخ بما يخرج من هذا الخط المستقيم وما يشوش مسيرته يقصيه ويحمله . وكان هم المؤرخ التقليدي في نظر ميشال فوكو هو البحث عن الرابطة التي تجمع بين الأحداث وكل الأسئلة المطروحة في هذا العدد تكون من أجل الحفاظ على الصورة العامة والكل الموحد أو المقترض له موحد .

لم يعد للشكل مع ميشال فوكو مشكلة التراث وإنما الشكل الأساس عند فوكو أصبح هو الفصل والحد والتحويلات التي تعمل كتأسيس وتجديد للتأسيس ذلك أن الاسئلة التقليدية التي كانت تواجه بها الوثيقة كان الخلف من وراءها هو إعادة بناء الماضي انطلاقاً مما تقوله تلك الوثائق . أما مع فوكو فالسئلة من الصورة التي ارتفعها نفسه زمتا طويلاً . للقيام بهذه المهمة يجب القيام بمهمتين أساسيتين : الأول البحث داخل السلاسل الطويلة عن سلاسل متعددة .

الثانية النظر إلى مفهوم الانفصال لا كما نظر إليه التاريخ الكلاسيكي إذا أصبح مع فوكو، أمه للبحث وموضوعه في نفس الوقت والذي كان يخلف من التاريخ للحفظ على الصورة الحطية لتتابع الأحداث . يعمل منهج فوكو على إبراز تعدد التفاصيل وتقصى جميع مظاهر الانفصال في حين يبقى التاريخ بمناهج الكلاسيكي ، ميالاً إلى أخف الأحداث الباهتة لصالح لا بنيات لا يمكن للافضل أن يعرف طريقة إليها . ويؤكد ميشال فوكو أن كتاب وخطرات المعرفة ، ليس إعادة ووصفاً دقيقاً نقرأه في تطور كتاب تاريخ الحتم أو ميلاذ المعاصرة أو الكليسات والأشياء ، بل يختلف عنها في عدد همام من الخط ، ص 16 . بعد لفهمته يعرض ميشال فوكو كتابه في ثلاثة أبواب : في الباب الأول والذي جاء تحت عنوان الانتظامات الحطية . ذلك أن ميشال فوكو قد استبعد الاهتمام بالكتب لأن هذا الأخير ذو وجهة مادية هزيلة إذا قورنت وعرضت بالوحدة الحطية لهذا استبدل فوكو الكتاب بالحطاب لأن « حدود كتاب ما في الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية وغير متصرة بحدّة » فخلط المصنوع والاسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بينه الداخلية وشكله الذي يضي

عليه نموساً من الاستقلالية والتمييز ثمة منظومة من الاحالات إلى كتب ونصوص وجعل أخرى مما يجعله ككتاب مجرد عتقة داخل شبكة أو مجرد جزء من كل « ص 23 . فكل شيء من شأنه أن يعيدنا إلى التاريخ ويصنّفنا عن البيئة الداخلية للحطاب أو ملفه عند فوكو لهذا الكتاب يتم فوكو بانتظامات الحطاب . لذلك يقص كل مفاهيم الانفصال التي قد تعيدنا عن الانفصال مثل مفاهيم : التقليد - التاكيد - النمو - والتطور . ويتم استخدام مفاهيم التقطيع والانفصال والتعبئة والحد والسلسلة والتحول لا تستخدم هذه الوسائل عند ميشال فوكو كوسائل وادوات منهجية فقط بل تصبح في حد ذاتها قضايا نظرية فهي أدوات للبحث وهي موضوع للبحث وكونها قضايا نظرية هو ما يميز ميشال فوكو . لذلك فهو يفتقر الفرصة على الأوامر الاتصالية غير للتبصرة التي تنطق بها سلفاً في تعميم الحطاب الذي لا تنوي تحليله وذلك لصالح مفاهيم الانفصال والقطعية . لذلك يفرض فوكو (١) التخلل على فكرة تحكم على التحليل التاريخي للحطاب بأن يصبح اقتنه صدى وإعادة لا محل يفتل في كل تحميد (٢) التخلل عن فكرة تحكم على الحطاب المراد تحليله بأن يندو تأويلاً أو إصنائاً لا محل من قبل والذي في نفس الوقت لم يخل أبداً .

« لا يتبنى أسئلة الحطاب إلى الحضور الجيد للأصل ، بل يتبنى تناوله كحطاب لا أصل له » ص 25 .

لكن ماذا بعد هذه المرحلة المتمثلة في استبعاد الأشكال المباشرة التي يتعمقها الاتصال ؟ بعد هذا يجب فوكو يستحضر ميدان بكلمة وهو ميدان رجب يمكن تمريره بانه مجسومة العيارات العقلية الكتابية أو الشفوية (في تعبرها كأحداث

وفي اختلاف محتوياتها فهي عبارة عن ركاب من الأحداث داخل فضاء الحطاب . وصف الحطاب عند فوكو يتعارض مع منهجية التاريخ المتكبر مع هذا الأخير لا تستطيع إعادة بناء منظومة كبرى ما إلا بالاعتماد على مجموعة محددة من الحطاب لتحليل الفكر هو دوماً باستمرار تحليل يسي إلى البحث عن المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي . أما تحليل الحقل الحطاب فيجده وجهة أخرى مقابلة ، همه الأساسي هو التعامل مع العبارة كشيء قائم الذات لا يميل إلى التفسير أو التفسير إلى خصوصيتها ويبرزها كحدث لا أصل له ، ويتحدد شروط وجودها .

كل اهتمام ميشال فوكو يتضب على الحطاب بل الكتاب أو الأثر لأن الحطاب لا يميلنا إلى أشياء أخرى لذلك كان اهتمام ميشال فوكو كبيراً بالحطاب ك مفهوم جديد في الفلسفة المعاصرة خدمت إيماءه ليست في المجال الفلسفي فحسب بل أيضاً في مجال السليات . لذلك في مجال الدرس الاتصالي نفوكون كويلج دي فرانس تحت عنوان « نظام الحطاب » وجاء الباب الأول من سفرات المعرفة خصصاً للانتظامات الحطية . والاهتمام الكبير بالدراسة العميقة لكونيات هذا الحطاب بل الأسر لا يتوقف عند التسجيل والوصف بل يتصدى لذلك إلى إبراز كل مظاهر التعدد والاختلاف والتبهر داخل فضاء الحطاب لذلك كل شيء في هذا الباب بصيغة الجمع أو هذا يجب أن تكون . للحطاب يجب أن تتوزعه وحدتان عدة لا وحدة واحدة . وإن في نظره من البداية يجب إبرازها والتأكيد على تسدها . هذا الحطاب أو غيره ليس له شكل واحد . مع فوكو تعيد عن التشكيلات الحطية الموضوعة داخل الحطاب هنا تتكون الموضوعات وتتكون

لجاء ميشال فوكو سافراً من هذا النوع من التاريخ المحكوم بنظرة مسيلة مهما الأساسي هو الحفاظ على صورة موحدة معشنة هادئة وإبعاد كل ما هو شاذ ، كل ما من شأنه أن يشوش على الصورة العامة انتظامها في سلسلة طويلة . جاء ميشال فوكو كمادة ليقظ هذا المظمن ليزحزحه عن مركزه ليقظ داخله عدة مراكز لجاء ليعرفق السلسلة ويجعلها في سلاسل متعددة . فانه نحو ظواهر الانفصال وفوراء الاتصالات الكبرى للفكر ، وراء التسجيلات المعطسى والمنجاسة لسروح أو لعقلية جاعية وخلف الضرورة العتيدة لمعلم متمسك بأن يوجد وان يكتمل منذ بدايته « ص ١٢ . خلف كل ذلك يترك البحث على رصده ويتبع حوالب الانقطاعات المتعددة والمتباينة : مثل الاعمال والعقبات الاستثنائية التي وضها بشار . وكذلك تحول المفاهيم وانتقالها وكذلك التمييز بين المستويات الصغرى والكبرى لتاريخ العلوم . ومن بين الانقطاعات أيضاً وإعادة التوزيع التراجمي للآحداث . إذ يكون الزمن القائل هو القياس في التعامل مع الأحداث لا الزمن التاريخي . ومن بين الانقطاعات أيضاً يذكر ميشال فوكو الوحدات البنائية للصرح والاتساق .

الصيغ التعبيرية وتكون المفاهيم
وتكون الاسترجاعيات. هذه هي
أهم الموضوعات والأشياء التي
يسرّكز عليها من داخل تحليل
الخطاب الذي استمناحه في بيرز
الكتاب. فوكو ما في بيرز
الكتاب والتعبير من أجل تفكيك
النص إلى وحدات ويسهل
اختراقه وبالتالي تسهيل عليه
تذكره من المكان الذي عليه
يرتد فيه مطمئنا هادئا. ثم ماذا
يقول الخطاب عند ميشال فوكو :
« هو أحيانا يبيد الأحياء
لمجموعة من العبارات والبيانات
أخرى مجموعة متميزة من
العبارات وأحيانا تالفة صرفه ها
قولهها. تدل دلالة وصف ها
محد من العبارات وتشير
إليها. ألم أجعل لفظ الخطاب
الذي كان من المفروض أن يقوم
يسود الحسد أو الحفاظ لفظ
العبارة، يتغير بحسب تفسير
العبارة التحليل والمواضع تطبيقه
لعبارة ما كانت تعني من يال
العبارة ذاتها » ص 78

إن المسألة الأساسية عند فوكو هي الاهتمام بالوحدات الخطائية بالمعازير لذلك جاء الباب الثاني مخصصاً للمجازة. هذه الوحدة الخطائية التي تعبر نقطة ارتكاز التحليل عند فوكو . ويعد أن وازا يختلف من الجملة ومن القضية ومن الفعل اللسان لأن وظائفها مختلفة تنتقل فوكو لتصعيد الوظيفة المبرانية ووصف العبارات من أجل تقريب الوحدات الخطائية المستهدفة من التحليل الفكري مع التركيز على العلاقات دون السطوح والانتظامات الخطائية داخل السطوح في الحالات التي غالباً ما تمرى بنا في سلاسل طويلة ينتهي بنا إلى الصمود نحو الوجدان غير فاهمين الموجود لامتنا الكائن الخطاب لا قيمة له إلا إذا ربط الخطأ بالخطأ ليجسد تفسيره الخلقى .

وينتصر فوق الباب الثالث
للکلام والاسهام في هذا الجليل

الذي يقترحه لنهج للتعامل مع تاريخ الأكلار: أنه خفريات المرحلة. هذه الخفريات التي استضافها بقطب من الكتب والتي أرادت أن تبرز داخل الخطاب من خلال تحليل انتظامه أن تبرز وحدها المختلفة والمتعددة وهي السبيل إلى زحزحة كل مركز وبراز الشكليات بالجمع وليس تفكيك واحد من أجل الاستكثار من المترجات ودخل نفس الخطاب وبراز الموضوعات بصيغة الجمع كل هذا من أجل رسم فضاء تعبر فيه عن ثغور التفسير على أطراف الأممية الثقافية خير البصرة التي تنطلق منها سلفا في تنظيم الخطاب المراد تحليله وكل من هذا من أجل الحرب واللاات على أن نظرة مسبوقة ترى أن الأزمات شيء يجد تبريره في التاريخ وإن السابق يفسر السالاق. وإذا استسلمنا هي إذن خفريات للمرحلة؟ يجب فوكو:

١) حضرات المعرفة تروى اعتباراً عندهم الخطأ ومضاهيته
تعتبر الخطأ نصاً ثابتاً وليس
وافية فهي ليست مبحثاً تأويلياً
لأنها لا تسعى إلى اكتشاف
«عقاب آخر» - يتجلى خلف
الخطأ وترفض البحث عن
للمعنى الحقيقي خلف المعنى
الظاهر .

٢) لا تسعى حضرات
المعرفة إلى استكشاف مظاهر
الاستمرار في الحسوس التي
يرتبط بكيفية اتصالها بما
يسبقها بل تنحصر الشكل في
تحديد الخطأ في خصوصيتها
٣) لا تسعى أن تكون
دراسة نقدية وإجماعية بل
تسعى إلى تحديد أنماط وقواعد
الممارسة الخطئية التي تحكم
الأنماط القديمة وتوجهها .

٤) لا توجد الحفريات ترديد
ما قبل من خلال التعمق في
ماهية هذا الما قبل . انها كتابة
ثانية للخطاب للنك تعلم
الحفريات قبل بداية التحليل
صوت المؤلف فهي ليست بحث
دائما عن الابتكارات .

ويخصف فوقك خاتمة كاه
فزيات المرفة إلى حوار يته
وين متقلبة، التي يهاجونه
بشدة حيناً يتظاهرون بها ليعر
بجوا. وإنه ينفي التاريخ وإنه
يقفل الانسان. فمن التوبة
أقول في: «إن تكن لدى
إذن من أن احصر بالشعر
البيوي عن حدوده المشرقة.
وعنكم بكل سهولة أن تتعروا
في هذا إلى غير الذي لم
استخدم ولمرة واحدة لفظة
طيلة صفحات كتاب ..
والكلمات والأشياء لكن لترك
جانباً المجدالات البتت حول
والبسوية» فهي الزالت،
تجرب على اجتماعي في سوان
يعرض حالياً أولئك الذين
يذلون جهداً حقيقياً. إن تلك
الصراع الذي كان خصباً لن
يخفف اليوم سوى المظنون
المقلدون المراهلون والصحوة،
ص 193-197

أما عن التاريخ فوكو يذكر
أنه لم يرفض التاريخ بل قطع
الطريق أمام مقولة عمدة وأربعة
الذين هم مقولته تامل الأحوال
لأشياء على الحصول في
المستويات المختلفة ، أن أوفى
نموذجاً متجانساً وحاداً للزمان ،
إن ما يشبهه هو دوا ويؤكد
عليه ليس أراء مطلقاً بالنسبة إلى
قد ينفذ في جهة أخرى .
يرفض أن يوضع في عانة وبين
مطلباً فوكو أن يجد له مكاناً
غريباً وإن يكون واضحاً يمين
فوكو بسخرية ، فلا تطلبوا من
أنأولاً أسألون إلى أين أظن هو
بأسرار : فشكل أطلاق الحلال
المبدئية ، وهي أخلاق تحكم
أوراقنا ويطافئنا الإدارية كطال
أهوية . فنتذكر شأنا أسرار ،
وهي تتعلق الأمر بالكتابة

جميع الاحالات ترجع إلى
النص المترجم لسالم يفوت .

میشال فوکو :

باعتبر ميشال فوكو من اكبر فلاسفة

الغرب في القرن العشرين . لقد ذاع صيته في كل أرجاء أوروبا بل في العالم أجمع انطلاقاً من أبحاثه التي جمعت بين الأكاديمية والفورية . هذه الأبحاث تركزت حول المجتمع والثقافة والسلطة .

كانت كتاباته أحدث من الحداثة نفسها لأنها كانت تطل على كل ما يستبعد على كل ما هي، على كل ما يحيط في الأبحاث الأخرى . كانت كتاباته سائترة ، ومتشككة وغميضة في راديكاليته ، ولعل كتابته الشهير تاريخ العجز الخنوع لدى المدرسة 1961 عكست الفكرة الأولى في طريق زخرفة تاريخ عجزها الطمأن إلى الصورة التي ورعها فجاء ميشال فوكو ناضل اللام السلب . فكانت لهذا الكتاب أصداء متعددة في كل أجهزة أوروبا وبعد ما كان كتابه أيقونة المبادئ أصبح اسم ميشال فوكو متردداً ألسنة المختصين . لكن كتابه الخطير والشهير في نفس الوقت « الكلمات والأشياء » 1966 قد جعل اسم ميشال فوكو على كل لسان مثيل عضول المفكرين والمحللين الجامعية في فرنسا وفي غيرها . وتابع هذه السلسلة بحجمسوعة من الأبحاث الجاد نلذكر منها « أركيولوجيا المعرفة » 1971 و « الجرمية والعقاب » 1975 وقد عكس ميشال فوكو في السنين الأخيرة من حياته على تصنيف كتاب أصبح تحت عنوان « تاريخ الجنس » صدر جزؤه الأول في حياة ميشال فوكو 1976 وصدر الجزءين الباقيين بعد موته سنة 1984 . ولد ميشال فوكو سنة 1927 وتوفي في صيف 1984 وكان موته تفسيرا للحق أو الخنوع تشاير عادي أو فيلسوف « موت الإنسان » كما يسمونه في أوروبا لازال في أروج عطائه ولم يتجاوز السبع والخمسين في عمره الفاضل بالأبحاث والدراسات واتقلم المنوع وهناك المستور وفض الأغلظة التي ينسجها التاريخ حول المواضيع الأشياء .

نجيب محفوظ ... الروائي المتفرد

إعداد : د. جمال عبد الناصر

وفي الثالثة والعشرين من العمر، عقب تخرجه في قسم الفلسفة بجامعة القاهرة، راح يندفع بإنتاج إبداعى غزير ومتنوع إلى دور النشر، وذلك من خلال سبيل جارف من المقالات الفلسفية والدراسات الفكرية والقصص القصيرة والروايات.

إلا أنه لم يحقق ذلك بخاصة وشهرته وذويع اسمه بصانة إلا منذ منتصف الخمسينيات، إثر نشر ثلاثيته المعروفة «بين القصرين» و «نصر الشوق» و «السكينة» وقد راح نجيب محفوظ يندفع زناد ذكوة طوال عقدين متتاليين مستكشفاً طريقه بتؤدة في محالير الغموض التي اكتشفت بها إبداعاته الروائية آنذاك، لدرجة أن بعضاً من استدلالاته أطلق عليه لقب (صابر) مشيرين بذلك إلى حرصه على أن يكرس كل وقته لفن الكتابة التي وهب لها نفسه روحاً وعقلاً.

ولقد انتزع نجيب محفوظ مستقبله الأدبي كروائي أكثر من واحد بثلاث روايات تاريخية تم نشرها في الفترة من ١٩٣٩ حتى ١٩٤٤، لم يكن هدفه الاسمى من وراء استلهاه الشكل التاريخي أن يبعث الحياة في جسد يد ربيع مصر القديمة بشيء من الخيال الخفى، وإنما ليتوسل بالأهازيق الفرعون في فهم الحالة السياسية والاجتماعية في مصر المعاصرة.

وفي هذا كان نجيب محفوظ موفقاً إلى حد ما فهناك النقد الضيق الحادى لطلعت الملك فاروق في «رادويس»، وهناك الشعور القوي المتأجج لتأخر لاجل حلال البريطان المصرى ككفاح طيبة ولكن سرعان ما هجر نجيب

قد لا تنفق جميعا اليوم، قراءة كنا أم نقاداً، حسلي أن نجيب محفوظ الروائي الأول في مصر بل وفي العالم العربى؛ وقد يشك بعض منا - في ذات الحين - في كونه أبرز الكتاب على الإطلاق وأعظمهم مغزى في مجال الرواية العربية التي تخضع عنها هذا القرن. ولكن مهما اختلفنا أوصارت شاكوكنا، فإن نجيب محفوظ يتمتع بخصوصية مصربة عجيبه ردم الحاصية العالمية

الأساسية التي تتشمس بها موضوعاته في كثير من الروايات. ومما نجيب محفوظ الذي يتمتع بها الآن - على الأقل في الساحة العربية - لم يكن تحقيقه أسراً ميسوراً. فلما فتحت قرائع الروايات العرب الآخرين، عن بفرزون أعمالاً أدبية مميزة في الحين والحين سواء في مصر أو في البلدان العربية الأخرى عن أكثر من رواية أو اثنتين بدرجة مماثلة من التميز والوجودة إذ لم يستطع روائى بعد أن يندنو من عمالي نجيب محفوظ القصصى بمبدأ اللابائى وتنويعاته الفريدة وأصائله وجدته والمراذات الضعفة.

كما أنه من الصبر أن يصاحي كثير من الأدباء - حتى على مستوى الأدب العلمى - نجيب محفوظ في توقيره لطقوس الإبداع تفاسيه لأدواته الفنية وتفسره الذهى.

ولقد ولد نجيب محفوظ في بداية العقد الثانى من هذا القرن في (الجسالية)، ذلك الحى القاهري الشهي القديم الذي يتعمص دوراً رئيسياً في الدراما الحياتية التي تنعم رواياته، متمثلاً في مسرحى لا حداثها الهلجاجة.

عقود الجوفى الفرعونى ليلجا مباشرة إلى واقع المصريين بقلباته في دروب القاهرة وزواجرها.

وكان ذلك الفراححكا، لا مجرد أن معين مصر القديمة الخصب قد نصب، وإنما لأن المذبح الأسطوري لم يعد صالحاً بعد لتجاوزه التحفة.

ولقد جاءت رواية نجيب محفوظ الثانية «وحان الخليل» (١٩٤٥) لتفتح آليات عمل مصر لسلسلة من الروايات بزغ نجيب محفوظ من بين ثنائها استغلالاً للرواية العربية الواقعية بلا منازع ومؤرخاً لمصر القرن العشرين، ومضجراً حياً ومتوقداً حيالها السياسية والاجتماعية.

ولقد ظلمت تلك الروايات التي استمدت عنايتها من أسواق شوارع القاهرة القديمة - وكان عددها ثمان - على جمهور القراء والشاداد معا بتصور بانواري لحواش الطليحين القروسط والكاحدة، ويتضائل دقيقة ومتناقلة لطرائق معيهم، كل ذلك في قالب واقعي ينبش مدفاً وحراً.

(قاهرة) تلك الروايات - على عكس من (استكدرية) (لورانس طريل) في ربيعاه الشهيرة - ليست مجرد صورة شاعرية يبررها قدر من الخيال، وإنما كيان قائم بذاته وواقع محسوس ووجود ملموس، لما لها من تأثير عميق على معاصري ساكنها، تماماً مثل تأثير (لندن) عند (ديكسنز) و (ساند) بسترسيج) عند (دستوفسكى) و (باريس) عند (زولا).

ولعل واقعية نجيب محفوظ الفنية بلغت ذروتها في الثلاثية التي تمت قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ولم تنشر إلا بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧.

وكان نجيب محفوظ مد فرخ وقدناك من كتابة «حان الخليل» (١٩٤٥) و «الشمسة» (١٩٤٦) و «زقاق المسك» (١٩٤٧) و (بيدية

ونابية) (١٩٥١)، ودارت جميعها حول ضغوط الحياة البدائية أثناء الحرب العالمية الثانية.

أما الثالثة فقد تيمت بمبرة إقبال ثلاثة لعائلة قاهرة بداه يسلمند الشان من القرن العشرين - أى منذ ميلاد الرواى نفسه - إيان نحو الحركة القومية التي تسوحت بنشوب ثورة ١٩١٩، لتنتهى بتدلال الحرب العالمية الثانية.

إن معاصر الأفراد في تلك الروايات قد تتم على هم نجيب محفوظ الأصغر، ولكن مصير مصر الحديثة كان - بلا شك - هم الأكبر، لفساى الشخصوس - رجلاً كاتباً أم نسوة - ومما يماهم إنما يعكس التغيرات الاجتماعية والفكرية والسياسية التي طرأت بها على جزء مهم من خريطة العالم العربى الحديث.

كما أن كفاح الشباب منهم وأصرارهم على هم ليل حرياهم الفريدة من أجل حياة أفضل يعكس بيل ومائل كفاح الأمة بأسرها لتحقيق الاستقلال السياسى وكسر قيود تقاليد الماضى الواهى بغية تحقيق طفرة في نظرتها إلى التغيرات العالمية لتوكيها وتفاعل معها.

ومؤكد أن إبداع السرد البيطى وتعداد الأحداث بشكل مدقق وتفصيلي والتوسيل السوسولوجى المكثف ووجود المؤلف طيلة الوقت بقلبه المتناكب تجاه خلق مقيدة متناقضة الأطراف وحرصه الشديد على تبنى الموقف الحيادى الموضوعى، كل ذلك يصنع الروايات - رغم سمها المصرية الأصلية الواضحة - بطل من فن القصة الأوروبية في القرن التاسع عشر.

ولن انتقد انتقاد الروايات إلى الأساليب الفنية المحددة، جاءت اجابة نجيب محفوظ شافية بأنه على الرغم من عدم جهله بالحديث والمحدث فإنه شعر بأن

مادة المؤلف ورويته للحياة ولكرة عمله توحى له بأسلوب الصياغة اللامع والذي لا يمكن أن يفرضه شيء دخيل على العمل الفني الذي بطريقة عشوائية .

وهنا تكمن قوة نجيب محفوظ

الإبداعية ، بخلاف غيره من الكتاب الأمل شائناً - لم تقتله آخر صحبته الشكول الفنية في أوروبا .

وبين اكتمال الثلاثية وصعود رواية أولاد حارتنا ، حلت فترة طويلة من الصمت المحفوظي الحزين استمرت أكثر من خمسة أعوام . وما يزيد من دهشتنا في هذا السياق ما عهدناه في نجيب محفوظ من إنتاج فزيع قبل ومن تلك الفترة . ولقد ورد من نجيب محفوظ نفسه تفسيراً لذلك فصور أن مقدم ثورة جمال عبد الناصر جعله يشعر بأنه ليس هناك ما يمكن قوله ، إذ صار من البعث أن يستمر في لغة نظام حكم صالغ . ولكن ما من تشكك هناك في أن الروائي نفسه - وإن لم يعترف بذلك - قد اجتاحت أزمة نفسية حادة ، كان لها صدق في تثير ثورة صوته واسلوبه الفني وميولياته في أعماله التي أعقبت تلك الأزمة . إذ تعد رواية أولاد حارتنا ، واحدة من عدد لا بأس به من الروايات العربية المجازية . صحيح أن أحداثها تقع في مدينة القاهرة ، ولكن على خلاف الروايات المبكرة التي تدور في مكان بذاته لحظة زمنية معينة في تاريخ مصر الحديثة ، تستحضر هذه الرواية ألبو الخاص بقاهرة قديمة في زمن سريفي . وربما كانت سرليمة الزين هنا ملازمة لتماما خاصة وأن الموضوع يرمز في واقع الأمر بتاريخ البشرى بعمقه ، ويبحث الإنسان الأبدى عن الدين منذ آدم وحواء ولأيل وهابيل وموسى وعيسى والنبي محمد (صلم) حتى آخر الأنبياء وأخيراً - مجازاً - إنسان العلم ، الإنسان الذي يتعمق - وربما ته - وزر فتاة سلمه - جيل الأهل ، الجيلاني - شيخ الجبل - وهو

يرمز بالآله ذاته وبإبطال الرواية يعطيهما نجيب محفوظ أسباه عربية متممة تكشف الثقاب في الحال ، إلى جانب الأحداث الدرامية ، من هوسياهم الحقيقية . فتراهم إبطل حارة خيالية يتسردون من وقت لآخر على القهر الاستبداد الجائحين على حاضرهم . هذا من ناحية المضمون بوجه عام ، أما الشكل الفني فإتته يعتمد على عكس الروايات المبكرة . فنجد انفسا أمام عدد من القصص القصيرة الحافظة ، يشد بعضها بعضها تعاطفها وتواصل أحداثها وتوحد كثرها الأسابية . وما يسترعي الانتباه أن الرواية مقسمة إلى مائة وأربعة عشر فصلاً ، وهذا نفس عدد سور القرآن الكريم ، مما يوحي في هذا السياق بأن التماثل كان شيئاً مقصوداً من المؤلف بل يمكن عرء صلة عارضة . فالروائي يضع نصب أعيننا رؤية رجل العصر لنصص الأبياء والتوبة كما جاءت في القرآن .

ولكن على الرغم من أن رواية أولاد حارتنا تتناول في المقام الأول قصصاً حياتية بشرية مثل طيبة البشر ومعنى الحياة ، فإن لقطات الاستفهام الروحية أو الجور النفسى التابع من الإيمان قليلة جداً ومبعثرة في النسيبة العمل ككل . والقوة الدافعة لحاصل الإنسان بصلحته الملمعة إلى عون الله في عالم خفي وفير آمن ، وإنما تتولد في وجهه الراسخ بالقهر الاجتماعي وصفوق الشر التي سرمدنا الإنسان ضد أخيه الإنسان . وهنا تربط الرواية عضوياً بينات نجيب محفوظ الاعراب . ومن ناحية أخرى فإن انتشال نجيب محفوظ بالقضايا الفلسفية - حتى في مثل هذه الروايات ذات الموثقة الاجتماعية - لم تقتف بحماس ، وكيف واهماته الفلسفي مرتب في ندسة منه تكون وجدانه المتفكر المبكر . فالصراع بين العلم والدين والتغير فلسفة

(أوجست كومت) الوصفية أو اليقينية تتضح جلياً في الكتابات الكثيرة وبخاصة في شخصية (كمال عبد الجواد) شخصية الثلاثية الحسوبة . وهذا التدخل بين الفلسفي / الدين الاجتماعي من جهة والسياسي / النفسى من جهة أخرى هو ما ينفى على روايات نجيب محفوظ المتأخرة - عصبها رتبنا قريدا وشراء سواه في البناء أو المرونة العقلية المتشعبة في تعدد مستوياتها المعنى .

وراح نجيب محفوظ يؤلف روايات أكثر وأعظم بعد أولاد حارتنا ، التي تركت انطباعاً مؤثراً - وإن كان غير تام - على طريق فنه الروائي ، وشادها على تطوره كمبدع خلال أكثر من عشرين من المجموعات القصصية والروايات التي ظهرت منذ عام ١٩٥٩ . وتتناول رواية أولاد حارتنا - من بعض العيوب الخطيرة والجوهرية منها - أنها تستغرق في التكرار والتعرج بالمشاحشات وتسم بالعجالة وتزدحم بالتفصيل بشكل حصل دون التفصيل الكفيع ، وتفتقر إلى روح التمسح التي تتوارى خلف رتبها الواضحة رغم جنوحها إلى تثقيب الإنسان من الإيمان . وجائت تجربتها - ثراء مضامينها في الوقت الذي تنهت فيه رسالتها عابئة بالأمل والفضول . ومع كل ذلك فاستمررت الروايات الرسوانة ولقلمها الوجودي ازاء الموت يطلان على الأحداث المستطيلة .

إذ جاءت بعد ذلك رواية « اللص والكلاب » التي فحمت طباعة جسيمة على عالم خفي من الروايات القصيرة نسيباً تتركز حول طفل واحد ولها طابع دراسي خاص ، شاعري الأسلوب ورمزي الشكل - وإن لم يخل من نقية تيار السوي والاساليب المستحدثة الأخرى التي توظف بها مستوحات وموسيقيات تتما بالروايات . كما نجد فيها شعر الواعية وخليطاً سحرها من

العناصر السياسية والنفسية والميتافيزيقية والصوفية المتفاعلة كيميائياً ، وفي بعض منها ، وبخاصة « اللص » ، يؤدي حافز البحث العلمي إلى حالات من الاضطراب النفسي والشعوري ، فيختلج الحظ الفاصل بين الوهم والواقع ويحيى الاختلاف بين الماضي والحاضر . ولكن رغم إيمانه بالتأثيرات التي تمثل تلك الروايات تحمل دلالات فصيحة وحالية تعد بمنزلة التدخل إلى مزاج وطبع مصر منذ عهد الثورة .

ولقد وصف نجيب محفوظ تطور الفن الروائي عندته في إحدى المقابلات بطريقة مباشرة - وإن لم تخل من حموس - واصفاً إياها بمرحلة من (سير ولتر سكوت) إلى (تاتال ساروت) . وهذا التشبيه ورغم ضيق الله - صحيح ، إلا أن المؤثرات الأوروبية في كتاباته سواء في فترة السكوت / الاجتماعية أو السجودية / الفلسفية - برهنتا - ذات سمات تكتيكية عامة جعلت من المسير علينا أن نمزوها إلى كاتب غربي بعينه . فنجب محفوظ كان ولم يزل مصرياً في المقام الأول . فیرهم كل ما قبل فإن مجرد نظره سريمية إلى أعماله الجديمة الأخرى تؤكد أن الجروب ذلك الكتاب الكبير لشكول الروائي الأمل لا يزال مستمراً ، بنس الخصوصية التي تفرده بها نجيب محفوظ منذ البداية

يرجع الفضل في هذه الدراسة - رغم طلبها البانوراسي المبالغ - إلى مقالة كتبها الدكتور مصطفى بدوي بالانجليزية ، بمناسبة صدور ترجمة لرواية أولاد حارتنا ، في أوائل الثمانينات ، من دار (هانمان) للتدقيق الدكتور مصطفى بدوي الاستاذ بمعهد الدراسات الشرقية التابع لجامعة (أكسفورد)



فن تشكيل



حسن الشرق ومعارض صيف باردة

وجيه وهبة

وكالمعاد بدأت قصة الرسم مع حسن منذ الصغر ، وبالرغم من أنه لم يستطع إكمال تعليمه بالمدارس ، وبدأ يقتحم الحياة العملية منذ الصغر ، فإن إرادته القوية ، المدفوعة بالموهبة الصادقة كفلت له إستمرارية نشاطه التعبيري عن طريق الرسم ، مخفضنا أولاً في قصر الثقافة - واه لو تدرون أهمية الدور الذي تقوم به هذه القصور - أو المفترض أن تقوم به - ، ثم واصل متردداً على القسم الحركية الفنون الجميلة تردداً غير منتظم ، وغير مرتبط بمنهج طلبة القسم الحر ، ومن أحد المعارض التي أقامت الكلية في أحد مهرجاناتها السنوية التقطت عين ذكية ، هي سيدة المانية تدير إحدى قاعات المعرض الخاصة بالقاهرة حيث أقامت له معرضاً بالقاهرة ، أعقبه معرضه الأخير الذي أقامه بأتيليه القاهرة ، هذا المعرض الذي أتمنتنا مشاهدته ، حيث تجلّت بسرعة تمييزاته المرسومه بالأحبار

بملاعنه الصلبة وإتسامته البشوشة ، رأيته في جلابيه الرمادي ، واقفاً وسط القاعة متحدثاً مع رواد معرضه بلهجته الصعيدية ، اسمه ، حسن عبد الرحمن حسن ، مواليد المنيا زاوية سلطان ٢٨ / ٥ / ٤٩ ، مهنته ، « البقالة » ، وهو أكبر أبناء والده الذي يعمل بالجزارة وله من الأبناء ثمانية ، أكبرهم « حسن » المعروف باسم حسن الشرق نسبة لقريته « زاوية سلطان » شرق النيل ، التابعة لمحافظة المنيا ، وتبعد عن مدينة المنيا بضعة كيلو مترات ، ويتحدث حسن عن قريته الصغيرة بفخر شديد حين ينيه إلى وجود قبر « القرطبي » بها ، وأيضاً قبر « هلى شعراوى » التي هي رائدة من رائدات التشوير في المجتمع المصرى .

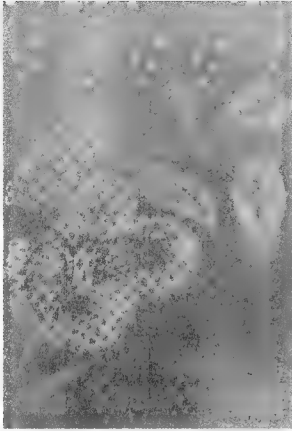
السوداء ، في صدف كبير لم يتأثر كثيراً بطرق أكاديمية لا تتواءم مع طبيعته . وتعبيرات « حسن الشرق » المرسومة في هذا المعرض ، تتعامل في أغلبها مع مفردات يتيه مثل : مقابر زاوية سلطان - موالد الصوفي . نساء ورجال القرية مناظر من الحياة اليومية في زاوية سلطان ، وبالإضافة إلى بعض الموضوعات الرمزية ، أو التي تتعامل مع رموز وعلاقات وموضوعات ذات صلة بالمجموع والقصص السياسية والإجتماعية والنفسية ، وهو في أغلب الحالات لا يلجأ إلى كينونات تقليدية أو رموز مستهلكة ، بل يتعامل مع عناصر العمل بقلب وعين لمحة ، ويقول حسن الشرق بلهجة الجنوبية الحميمة : « عندما أبدأ في الرسم ، أرسم رجلاً مثلاً . . أبدأ برأسه ولا أعرف أين سوف تنتهي قلعه » أنه بقوله هذا إنما يعبر عن طبيعته الاتجاه الفني الذي يتيمى إليه ، الذي هو نوع من الفطرية التعبيرية ، أو هو من عائلته « روسو الجيمركسي » Rousseau le Douanier الذي يطلق عليهم « بدائيو القرن العشرين » . ويقول « حسن

الشرق » « إن أعمالاً تباع عثاث الجنيئات في قاعات المعرض الخاصة بالقاهرة إلا أن ذلك لا يمنعني من بيع أعمال لمن يرغب من جيراني في قريتي كيبلغ رمزي لا يتجاوز بضعة جنيهات قليلة ، ونحن نصدق الرجل ، إذا أنه رغم نجاح معارضه ، من حيث إقبال الجمهور على اقتناء أعماله - خاصة في القاعات السياحية - ، ومن حيث قبول واستحسان الجمهور لأعماله في مختلف قاعات العرض الأخرى ، فإننا لم نلاحظ في أعماله تغيراً يستهدف منه مداعبة الجول السياحية .

« صدف وحيرة مصور بلاد الانجليز »

أما أدريان ويشار دسون ، فهو مصور إنجليزي « ٣٩ سنة » يقيم في القاهرة منذ أشهر عديدة ، مثله مثل الكثيرين من الفنانين الأجانب ، أو الممارسين لفن التصوير من مختلف دول العالم الذين طاب لهم البقاء في مصر وبخاصة في الأعوام الأخيرة - ، أقام أدريان معرضين بالقاهرة ، أولها في

الماضي بقاعة مركز الدبلوماسيين الأجانب بالزمالك ، حيث عرض مجموعة من الأعمال تمثل ترميداً لوحات زخرفية إسلامية بتصرف لوني وتصميمي ، أمائاتها ، والذي أقيم أخيراً بقاعة « أثيليه القاهرة » ، فهو عبارة عن مجموعة من اللوحات المنفذة بالوان « الأكريليك » Acrylic ، تتفاوت أحجامها ، ويمكن القول إجمالاً باتتماتها إلى نوع من « التعبير التجريبي » وإن ضم المعرض بعض الأعمال التي تقدم أشكالاً موحية بألفها للرأي ، كفرها من ملامح جسد إنسان - على سبيل المثال - ، وهي تقترب كثيراً من التيار السائد في بعض دول أوروبا في السنوات العشر الأخيرة والذي يطلق عليه « التعبير الجديدة » Expressionism - Neo ، وتندرج المجموعة اللونية لأعمال « أدريان » حول محور اللون « البني » مع اشتراك ثانوي الكرم للأبيض والأصفر ، ويقول « أدريان » معللاً اختياره هذا : « أنني لست ملوناً » ، ولكنني أستخدم اللون فقط للفرقة بين العناصر أو الأشكال » غير أنه يستعطر « وإختياري للون البني إنما يرجع لطبيعتي



البنائية ، وأبقى أفضل التركيز بعيدا عن
التشتت وراء المشاكل اللونية !!

وعن تجربة الحياة في القاهرة وأثرها يقول
« أدريان » بصراحة « كنت أعتقد أنني
سوف أنتج أعمالاً تعبر بطريقة ما عن المكان
والمناخ وكافة المؤثرات الحياتية اليومية في
القاهرة ، ولكن كما نرى ، ربما لا توجد
علاقة ظاهرة واضحة بين كل ذلك وبين
لوحاتي ، وإن كانت في النهاية هي نتاج
لمعيشتي فيها » وتترك « أدريان » وحيرته
وحسن نواياه في هدوء عمائل ومناسب
لنواضحه وأروعرعشه الكرام بلاضجيح .

« المشربية السويسرية »

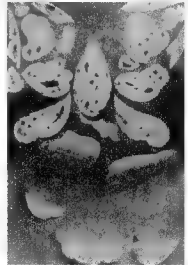
ونحن إذا نسعد كثيراً بمشاهدة
معارض - بالقاهرة - لفنانين من مختلف
أنحاء العالم ، ما مثله هذا من تواصل مع
تجارب « الآخر » ، نحو المزيد من المعرفة
لواقع لفن المصري ، من نظيره في مختلف
أنحاء العالم ، وفي هذا الإطار ، وفي ظل
مؤسسة سويسرية هي « كريستوف ميريان
Christoph Merian » وتبعا لبرنامج تبادل بين
الفنانين السويسريين وفناني الدول الغير
أوروبية نظمت تلك المؤسسة برنامجاً مع
« مصمم مصري » ، يتولى الجانب المتعلق
بإرسال المصريين إلى سويسرا ، واستضافة
الفنانين السويسريين في مصر في هذا الإطار
شاهدنا معرضاً لمصوريين سويسريين هما
كورت شفايكاك Kurt Schweikar ٣٤ عاماً

والسؤال الآن ما هو المستهدف من هذا
المعرض « التبادلي » ؟ وهل حقق المعرض
المستهدف منه ؟ إذا كان المستهدف هو إتاحة
الفرصة لفنان مصر وللمهتمين بالفنون
بصفة عامة للتعرف على أحدث منجزات
الفن الأوروبي إجمالاً ، والسويسري بصفة
خاصة ، فإن المنافع المدققة يدرك أن هذا
المعرض لا يمثل أي جديد بالنسبة لنا في
مصر ، فما بالك بسويسرا بلد « بول كلي »
Paul Klee و« كوربوسيه »
Corbusier أما إذا كان الأمر متعلقاً بإنتاج
أعمال هي نتاج لتفاعل الفنان بكل مكوناته
مع البيئة التي استضافته ، فإذن هذا أيضاً لم
يتحقق لنا لأن من قريب ولا من بعيد - بالرغم
من سطحية تواجد الأشكال الهرمية - التي
ملناها - واستخدام الجواند المصرية .

وفي النهاية وإن كان تقحيح « التجربة
التبادلية » الفنية ، لا يتوقف على جزئية
إقامة معرض موفق أو غير موفق ، فإذنا
نتمنى للمشربين وللقائمين على التجربة مزيد
من التوفيق في المرات القادمة ◆

« وجيرت هاندشين » Gert Handshchin
٣٠ عاماً وذلك في قاعة « المشربية » تلك
القاعة التي عودتنا في العامين الماضيين على
مشاهدة الجيد والمتقني من أعمال طلاب
وشباب وشيوخ الفن في مصر . فلماذا تقدم
لنا المشربية في هذا المعرض ؟ إن
« شفايكاك » وإن كانت تعبر عن فهم وجدانية
وحساسيه لما يفعله ، إلا أنها لم تجد جديداً ،
بل ويمكن وصف أسلوبها بالقدم ، ولطالما
شاهدنا للمشاهد المصري المتخصص بل
غير المتخصص ، أو على الأقل هو احساس
من يشاهد هذا النوع من التصوير منذ
بدايات العقد الثاني منذ هذا القرن -
البنائي - ، حتى لو تحايّلنا على المصطلح
بإضافة كلمة الجندلية فيصبح « البنائية
الجندلية » .

أما أعمال « هاندشين » ففضلا عن قدم
تقنياته المتورعة وتصويره الزيتي على ورق
الجراند ، فأننى لاحظت أيضاً ما يوحى
بشدة من اللامبالاة والعبث السليبي بل
« المزاح » كما لو أنه قد تحلل القاهرة
عاصمه مازالت تستخدم الجمال كوسيلة
للموصلات ، ويؤمن فنانوها بالفول
والعقلاء ، وسيدة أية ضريبة لقرصنة
أوروبية .



انظر صور الموضوع

من ١١٣

إلى ١١٦

الأدب غير الأكاديمي . فمن الواضح أن هذه الأعمال تحظى بالنصيب الأكبر من عناية النقاد الأكاديميين ، وقد كانت الأكاديمية في الفن عموماً صفة تعني الجمود والتجسر حتى أو أواخر العصر الكلاسيكي أما الآن فتحت بصده أكاديمية جديدة خاصة أكاديمية تدهي أبها متقدمة جداً لأنها تحضن كل ما هو طليعي ، هكذا يتغلب النقد الأكاديمي بالأدب الطليعي ويلغيه أيضاً .

وها هنا حظوران ههنا ينتجان من طبيعة كل منهما فكلاهما يزعم أن الأدب عالم مستقل يتجارب عن تجارب الحياة المباشرة . ولا يمكن أن يعيش الأدب والنقد بمزول من واقع الحياة ، هذا هو المحذور الأول . أما المحذور الثاني فهو أن كل اكتشاف جديد في تقنيته الكتابية لا يلبث أن يصبح بدعة ، ولا تلبث البدعة أن تفقد معناها كما هو شأن البدعة دائماً . ومن هنا تنشأ ظاهرة غريبة وهي أن الكتاب الطليعيين يلد بعضهم بعضاً أكثر مما يفعل الكتاب المحافظون . نعم ، اننا لا نلاحظ مقدار التقليد الذي يعتمد عليه الكتاب المحافظون ، لا نأخذ نمودناه بعكس التقنيات الحديثة التي تجذب انتباهنا بفرابتها . ولكننا لا ننكر أيضاً أن الكتاب الطليعيين في الرواية وغيرها كثيراً ما تستهويهم حرية الكتابة أكثر من الكتابة نفسها . ان في التجارب الطليعية في الرواية وفي الأدب عموماً حقائق مهمة يجب تأكيدها مع أن النقد الأكاديمي لا يلتفت إليها في مقدمة هذه الحقائق أن التقني لا يمكن أن تثبت على صورة لأنها في هذه الحالة تتحول إلى قالب جامد ومن ثم تفقد قدرتها على التعبير والتأثير . ولكن التقني لا تتجدد من داخل الأدب نفسه كما يزعم النقاد الأكاديميون بل تتجدد باستمدادها من تجارب الحياة المتجددة . وهذا في نظرها هو معيار الفن الطليعي الصادق في الرواية كما في غيرها : أن يكون أصدق تعبيراً عن تجارب الحياة المعاصرة من الأشكال التقليدية

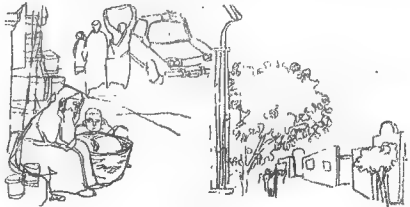
لغة الرواية

د. شكرى عياد

جبرا إبراهيم جبرا : .. ويمكن أن يعتمد (المكان) أساساً بدلاً من الزمان . ومع محاولة إعطائي مكان روائي بدلاً من المكان الواقعي بإحضار المكان للوهي هوضاً عن العكس وذلك ما فعله « روب جرييه » في « القبرة » . وفي السنوات الأخيرة ظهرت أعمال روائية صربية تتحو هذا المنحى ، قرأت منذ سنوات « رامة والتنين » لأدوار الخراط ، ثم « تحريك القلب » لعبد جبير وأخيراً « سقوط الاسم » لسنوات السعداوي ، وجميعها تستخدم ألواناً من التقني التي وصفناها .

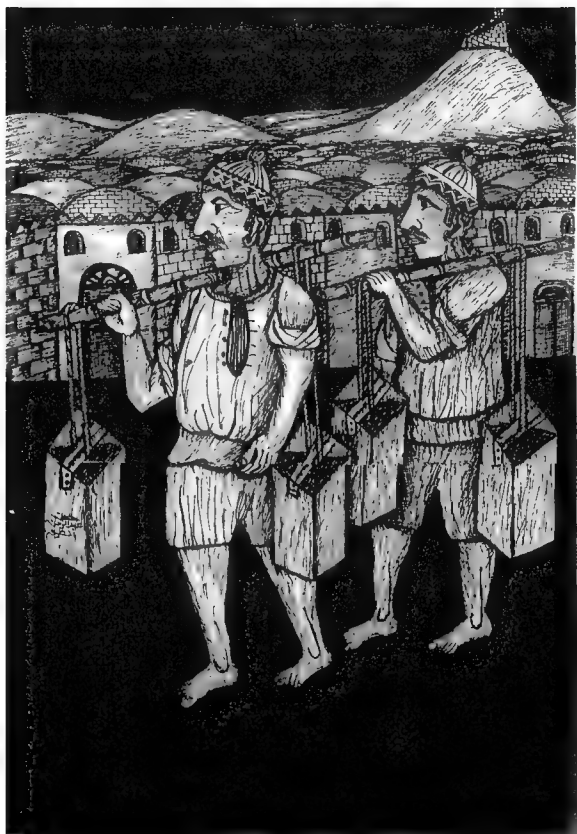
إن تحليل هذه التقنيات والبحث عن مدلولاتها يصل غير حين ، ولكن النقد يجب ألا يجعله اعتماداً على أن هذه الأعمال مروغة في الفموض أو الذاتية أو بعيدة عن الواقع الخ . وأعني بالنقد هنا النقد

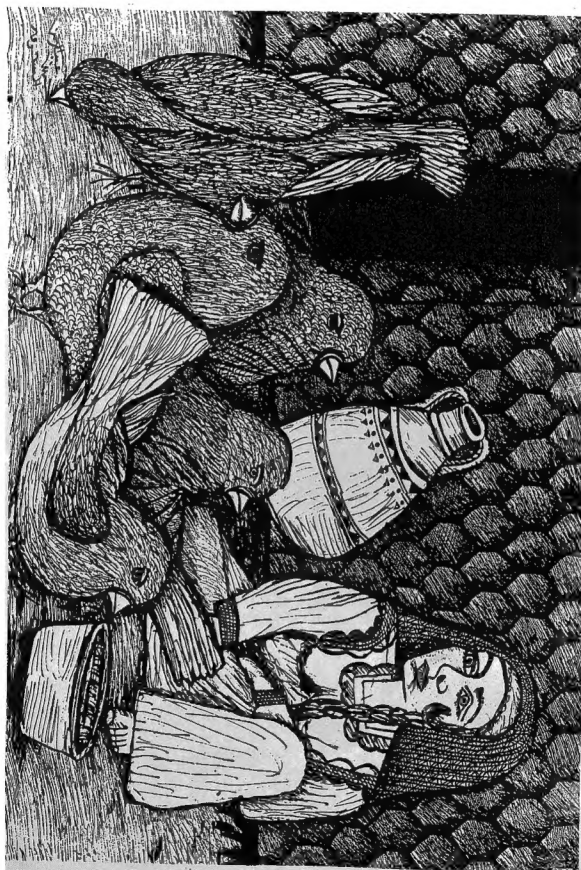
ربما كان العنوان الأنسب لكلتي هذه هو « الرواية واللغة » . فالسمة المميزة لأعمال الرواية الطليعية في هذا القرن هي أن الرواية لم (تستخدم) اللغة بل أصبحت هي نفسها تشكيلاً لغوياً . يبدأ التشكيل من الألفاظ المقترنة بتركيب ألفاظ جديدة من المفردات المعهودة أو بحث كلمات مهجورة أو مستمدة من إحدى اللهجات غير الأدبية أو اختراع كلمات جديدة تماماً حتى تصبح الجملة اللغوية أشبه بالجملة الموسيقية من حيث أنها تشكيل صوت ، والمثال المنطوق لهذا النوع من التأليف الروائي هو « فتحاتزويك » لجيمس جويس ، وينتهي التشكيل الروائي اللغوي بإنشاء نفسه حيث يتمتع المتابع الزمني ويعتمد أساساً آخر تيار الوعي مثلاً كما في الصوت والغضب ، لوكاز ، ترجمة

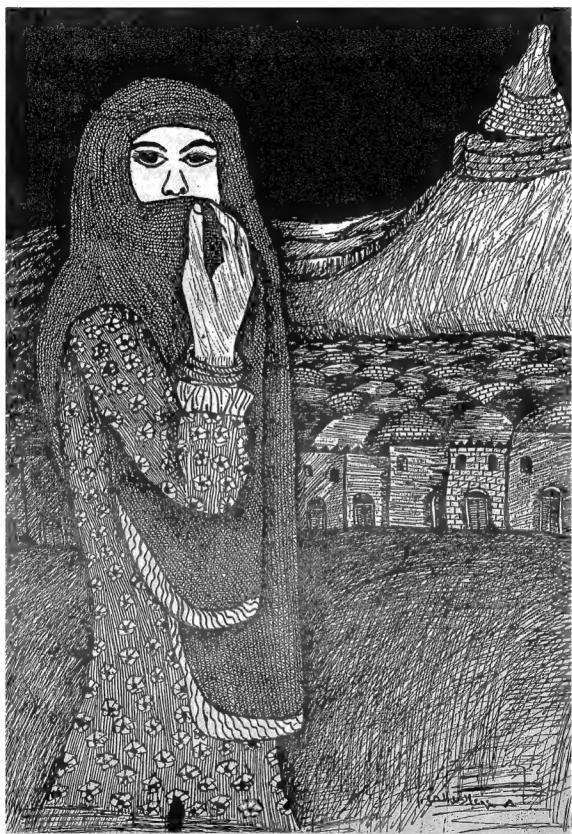


حسن الشرق ومعارض صيف باردة









لوحة « فتاة بدوية »
للفنان العراقي شاكِر حسن آل سعيد



لوحة « مشايخ الحسين » للفنان المصرى « يوسف كامل »



السيادة للألوان ، ويلف خطوط الرسم ، مسجلاً الألوان والأضواء والظلال ، معتمداً على ألوان الطيف ، دون إخفاء آثار فرشاة الرسم على اللوحة ، .. وتصور « مشايخ الحسين » مشهداً من حفلات الذكر ، يتمايل فيه الذاكرون وهم يتشدون الأغاني الاحتفالية ، كل ذلك في تكوين مجردي ، مركّزاً على العناصر الكبيرة الحجم في مقدمة اللوحة ، ويحتل الذاكرون بؤرة الصورة

يعد الفنان « يوسف كامل » (١٨٩١ - ١٩٧١) رائد التأثيرية في الفن المصرى - وقد أتبعه عدد من أعلام الفن المصرى ومن تتلمذوا على يديه : مثل حسنى البناى وعبد العزيز درويش وصبرى راغب ..

ولوحة « مشايخ الحسين » رسمت عام ١٩٦٨ بالألوان زيتية على حسب ، الطول ٢٤ سم ، العرض ١٨ سم ، وهو يعطى